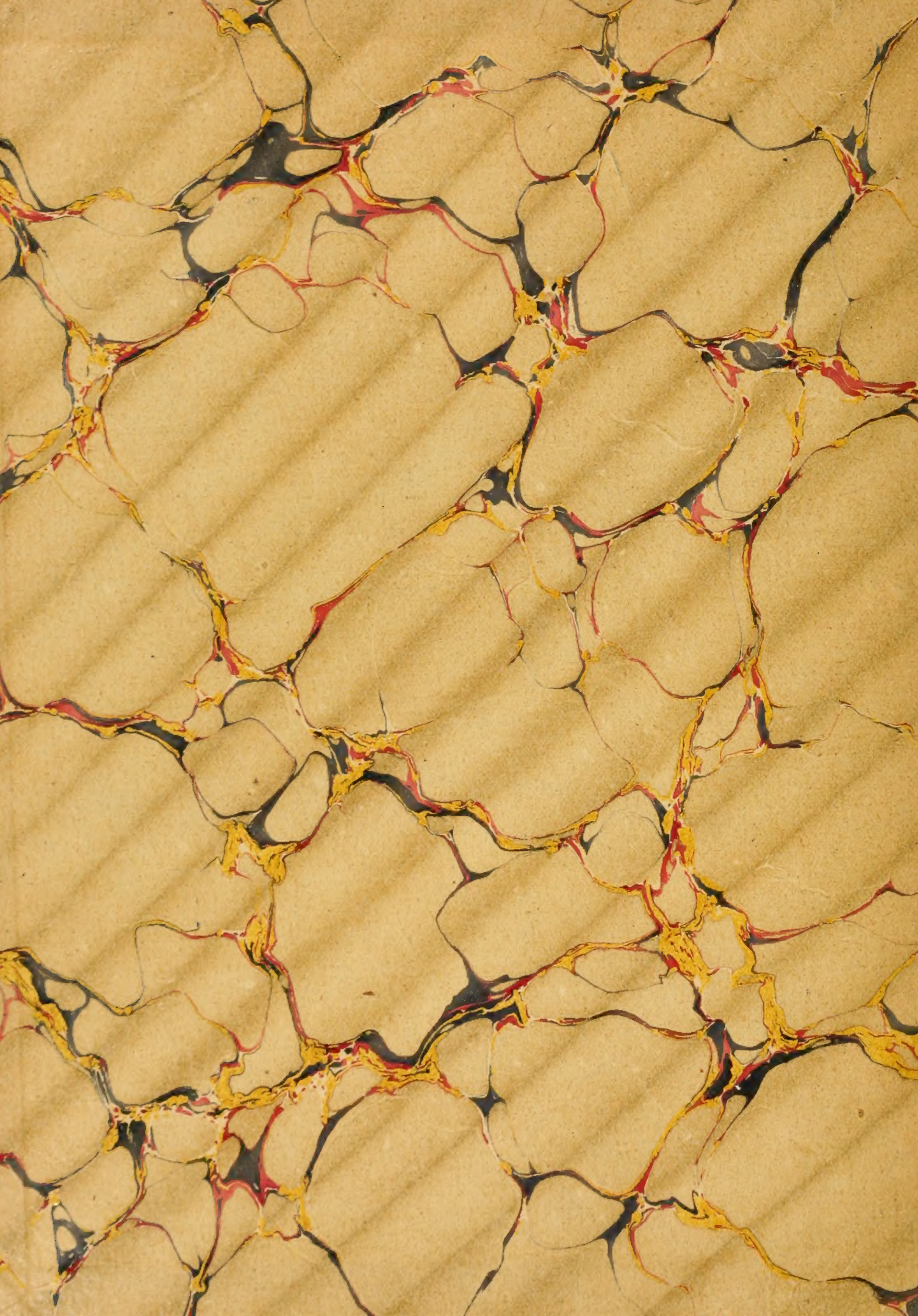

3 1761 03573 7477





LES GRANDS ARTISTES

CHARDIN

LES GRANDS ARTISTES

COLLECTION D'ENSEIGNEMENT ET DE VULGARISATION

Placée sous le Haut Patronage

DE

L'ADMINISTRATION DES BEAUX-ARTS

Volumes parus :

Raphaël, par Eugène Muntz.
Albert Dürer, par Auguste Marguillier.
Watteau, par Gabriel Séailles.
Titien, par Maurice Hamel.
Léonard de Vinci, par Gabriel Séailles.
Eugène Delacroix, par Maurice Tourneux.
Rubens, par Gustave Geffroy.
J.-F. Millet, par Henry Marcel.
Pierre Puget, par Philippe Auquier.
Ingres, par Jules Momméja.
Poussin, par Paul Desjardins.
Van Dyck, par Fierens-Gevaert.
Velazquez, par Élie Faure.
La Tour, par Maurice Tourneux.
David, par Charles Saunier.
Fragonard, par Camille Mauclair.

Volumes à paraître :

Ruysdaël, par Georges Riat.
Gainsborough, par Gabriel Mourey.
Claude Lorrain, par Raymond Bouyer.
Hogarth, par François Benoît

206-04. — Corbeil. Imprimerie Éd. Crété.

LES GRANDS ARTISTES

LEUR VIE — LEUR ŒUVRE

Jean Baptiste Siméon

CHARDIN

PAR

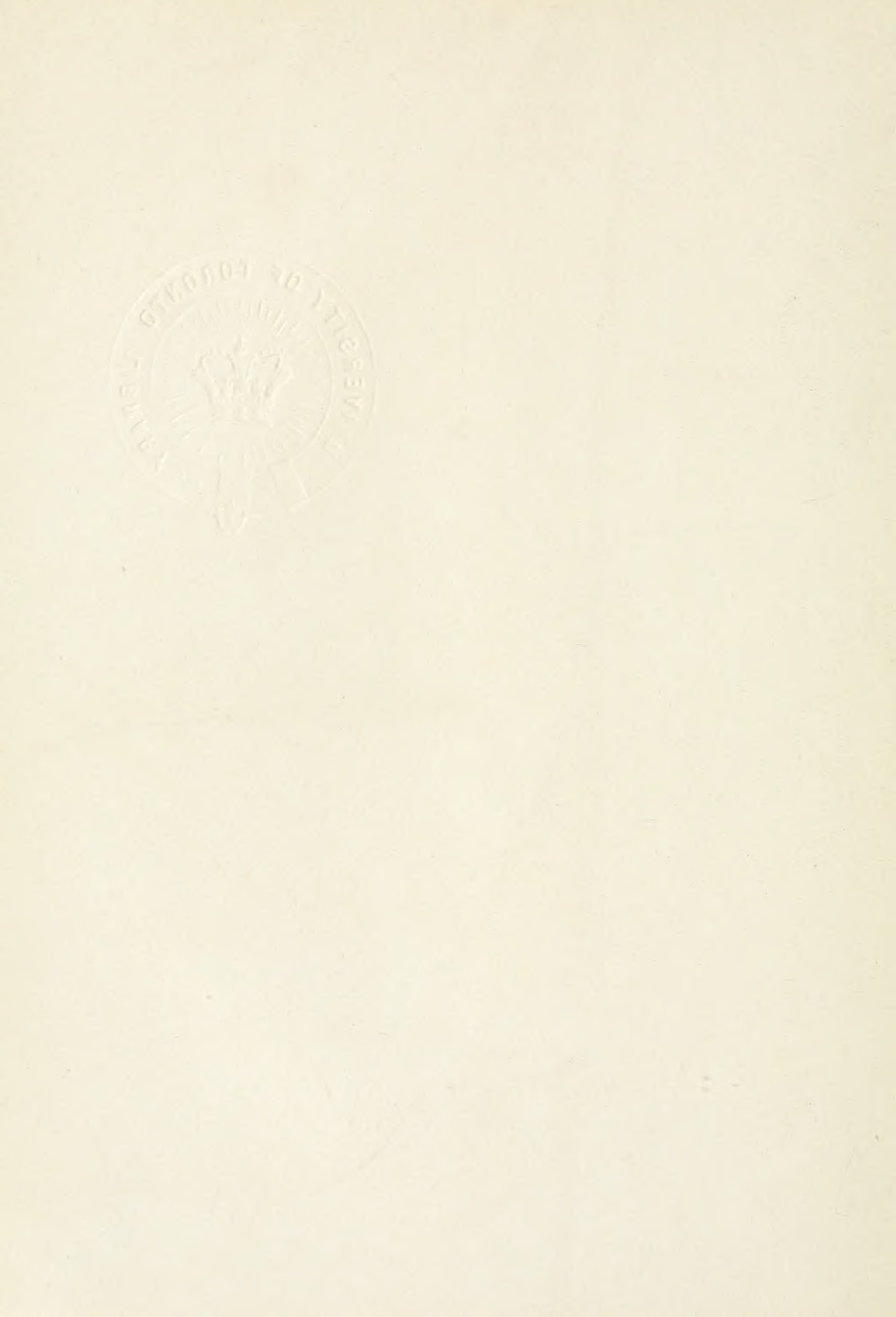
GASTON SCHÉFER

BIOGRAPHIE CRITIQUE

ILLUSTRÉE DE VINGT-QUATRE REPRODUCTIORS HORS TEXTE



PARIS
LIBRAIRIE RENOUARD
HENRI LAURENS, ÉDITEUR
6, RUE DE TOURNON (VIe)
[1904]



JEAN-BAPTISTE-SIMÉON CHARDIN

I. — Les débuts. — L'Exposition de la Jeunesse.

Jean-Baptiste-Siméon Chardin était un petit homme « fort et musclé », le visage rond, les lèvres charnues et bienveillantes, les yeux saillants et vifs. Toute sa personne, sérieuse, solide, présentait le type du vrai bourgeois de Paris, l'homme de cette race si vigoureuse et si fine qui maintint, à travers toutes les incertitudes et les fantaisies du XVIIIe siècle, ses traditions séculaires de fermeté et de bonhomie. Sa sensibilité était extrême, nous dit Cochin, son plus fidèle ami ; « autant il était reconnaissant des bienfaits, autant il était affecté des tracasseries, lorsqu'il lui arrivait d'en éprouver ». Si cette sensibilité, nous dirions aujourd'hui cette susceptibilité, fut parfois le tourment de sa vie intime, elle en fut aussi la haute dignité, la réserve inflexible qui la préserva de

toute tache et lui assura la considération unanime de ses protecteurs et de ses confrères. Il est vrai qu'elle l'emporta parfois plus loin qu'il ne l'aurait fallu ; le jour, entre autres, où il jeta en bas de l'escalier le valet insolent de l'opulent Crozat, baron de Thiers. C'était avoir la tête un peu près du bonnet. Mais toute sa vie manifesta en général une telle mesure dans l'action, que nous avons le droit de voir dans ce mouvement de violence la réponse méritée à quelque basse insulte (1).

Personne ne parla jamais mieux de son art que lui. Il en était le technicien le plus savant, le critique le plus renseigné, abondant en jugements définitifs, en mots de sens profond. A un artiste qui étalait devant lui ses recettes pour purifier et perfectionner ses couleurs, il fit cette réponse qui pourrait être le *credo* de tous les arts : « Qui vous a dit, monsieur, que l'on peignît avec des couleurs?

(1) Bibliographie sommaire de Chardin :

Archives nationales, *Série O'*. — Archives des Affaires étrangères, *Correspondance de Venise :* M. de Paulmy, M. de Zuckmantel ; *Correspondance de Gênes :* M. Régny, M. Boyer de Fonscolombe. — Archives du département de la Seine. — Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts, *Comptes de Chardin*. — Bibliothèque nationale. *Collection Deloynes*. — *Correspondance des Directeurs de l'Académie de France à Rome*. — *Archives de l'Art français, Chardin*. — Haillet de Couronne, *Nouvelles Archives de l'Art français, Éloge de Chardin*. — Cochin, *Essai sur Chardin*. — Mariette, *Abecedario*. — Ed. et J. de Goncourt, *L'Art du XVIIIe siècle*. — Ed. Guiffrey, *Livrets des Salons*. — M. Furcy-Raynaud, *Chardin et M. d'Angiviller*, Paris, 1900. — J. Dumesnil, *Histoire des Amateurs français*, Paris, 1858. — Lagrange, *Les Vernet*. — Bellier de la Chavignerie, *L'Exposition de la Jeunesse*. — Mercure de France, 1722-1779. — Gautier-Dagoty, *Observations sur la Physique et les Arts. Salon de 1757*. — Le Nécrologe, 1779. — Emmanuel Bocher, *Catalogue de l'Œuvre de Chardin*, Paris, 1876. — P. Herbet, *Les Maisons de Chardin*, Bulletin du VIe arrondissement.

— Avec quoi donc? répliqua l'autre fort étonné. — On se sert des couleurs, mais on peint avec le sentiment. »

Sa bonté pour les débutants était inépuisable ; il avait pour leurs efforts, pour leurs essais malheureux, l'indulgence inaltérable des forts. Aux discussions entre artistes, son intervention n'était qu'appels à la douceur, toujours la douceur. Avec cela fier et désintéressé. Il cédait ses tableaux, sans marchander, au prix qu'on lui offrait, et comme sa modestie était aussi grande que son talent, il ne tirait de ses œuvres que le plus médiocre profit. Aussi son existence, malgré un labeur de soixante ans, s'écoula-t-elle dans une sorte de gène qui, pour avoir été supportée sans défaillance, ne fut pas moins cruelle.

La vie de Chardin fut exempte d'événements pittoresques. Elle se déroula tout entière dans sa maison de la petite rue Princesse et dans son logement des Galeries du Louvre, sans autre imprévu que les chagrins naturels à toute vie humaine. Son existence fut, d'un bout à l'autre, simple et unie. Ce fut l'homme à qui il n'est jamais rien arrivé. Ses contemporains nous ont laissé sur lui très peu d'anecdotes. Celles qui subsistent, nous les avons acceptées comme vraies, parce qu'elles nous viennent de ses amis, qu'elles ne sont pas satiriques et qu'elles n'ont pas assez d'imprévu ou de piquant pour avoir été inventées après coup.

Il naquit le 2 novembre 1699, à Paris, rue de Seine, dans une maison qui appartenait à son père. Il était deuxième fils de Jean Chardin, menuisier des Menus-

Plaisirs du Roi, et de Françoise David. Le lendemain, 3 novembre, on le baptisa à Saint-Sulpice, sa paroisse : ses parrain et marraine furent Siméon Simonet, menuisier, et Anne Bourgine, femme de Jacques Le Riche, également menuisier. Il fut appelé, des noms de son père et de son parrain, Jean-Baptiste-Siméon.

La famille des Chardin était nombreuse. Jean Chardin eut cinq enfants : l'aîné, Noël Sébastien, né le 11 septembre 1697 ; Siméon le peintre ; Juste, qui fut, comme son père, menuisier du Roi ; Marie-Claude née en 1704, et enfin Marie-Agnès, ouvrière en linge que nous retrouverons cinquante ans plus tard faisant à Pierre Chardin, son neveu, donation de soixante et une livres de rente.

Chardin le père, syndic de sa corporation, occupait une situation importante parmi ses confrères. Il fabriquait des billards et avait l'honneur de travailler pour Versailles. Ce fut peut-être de son atelier que sortirent ces billards où Louis XIV se plaisait à jouer avec une palette et autour desquels, disait le chansonnier, Chamillart fit, par son adresse, sa fortune de secrétaire d'État. Il destinait ses fils à sa profession, se conformant ainsi à la tradition respectée dans toutes les familles d'artisans d'art, tradition sage qui faisait bénéficier le dernier héritier de tout ce que ses ancêtres avaient accumulé d'expérience, de goût et de secrets de métier, tradition féconde à qui nous devons la transformation logique de l'art français et l'invincible continuité qui l'a imposé au monde.



Cliché Neurdein.

PORTRAIT DE CHARDIN PAR LUI-MÊME (PASTEL).

(Musée du Louvre.)

Si Jean-Baptiste-Siméon put se dérober à cette règle tacite, ce fut en manifestant, dès sa première jeunesse, de surprenantes dispositions pour la peinture. Son père ne se rendit pas cependant à sa vocation sans quelque résistance. La vie précaire que traînaient la plupart des peintres de son temps, à l'exception de quelques portraitistes attitrés, effrayait ce bourgeois avisé. Il lui sembla prudent de donner d'abord à ce fils un métier qui, à défaut de gloire, lui assurât le pain quotidien. Il le mit donc, comme ses deux frères, à l'établi, sans vouloir lui donner aucune éducation littéraire, en se faisant ce raisonnement, si commun, qu'il était inutile de savoir le latin et l'histoire pour fabriquer des billards.

J.-B.-Siméon ne fit donc pas ses humanités. Il est certain qu'il ne sentit pas tout d'abord quel bienfait lui était refusé. Mais, avec les années et les réflexions qu'elles amènent, il comprit tout ce qui manquait à son esprit. Il fit la confidence de son regret à ses amis qui nous en ont transmis l'écho et ce regret fut pour quelque chose dans le soin qu'il prit, plus tard, de donner à son propre fils, Pierre Chardin, une solide instruction classique. Il n'eût jamais songé, peut-être, à en faire un prix de Rome, un peintre d'histoire, s'il n'avait compris par lui-même quel vide laisse dans l'âme de l'artiste le mieux doué, l'ignorance de l'antiquité.

Cependant, son père ne lutta pas indéfiniment contre cette vocation ; il finit par y céder et l'enfant entra à l'atelier de Pierre-Jacques Cazes, membre de l'Académie de peinture.

Cazes était un de ces peintres de l'école historique et mythologique que Charles Le Brun avait continuée des Bolonais et imposée à l'École française : art factice assurément, art de décor, mais qui s'adaptait merveilleusement à la pompe de l'architecture, à la richesse des costumes, à la noblesse des attitudes du siècle de Louis XIV. Cazes, protégé de Louvois et du marquis de Villacerf, avait été d'abord élève de Houasse le père ; puis il avait passé dans l'atelier de Bon Boullogne où il était resté six ans. Tous les prix dont disposait l'Académie lui avaient été successivement décernés : c'était le plus brillant des élèves.

Titulaire du prix de Rome, désigné pour partir, il allait se mettre en route, lorsqu'un changement de ministère ajourna son voyage. Un candidat plus protégé prit sa place. Cazes demeura donc à Paris, à grand regret, paraît-il, mais regret inavoué. Crozat, le célèbre amateur de tableaux, lui disant un jour que c'était dommage qu'il n'eût pas été en Italie : « J'ai fait, répondait Cazes, comme Le Sueur, Jouvenet, Rigaud, Largillière et quelques autres, j'ai fait voir qu'on pouvait s'en passer. »

Nommé professeur à l'Académie en 1718, il y tint une école achalandée. Il faisait travailler ses élèves d'après ses dessins, anciennes études qu'il avait exécutées jadis dans l'atelier de Bon Boullogne. Mais l'essentiel, c'est-à-dire le modèle vivant, lui manquait. Sa pauvreté ne lui permettait pas cette dépense, si médiocre qu'elle fût. Bien qu'académicien et professeur, il obtenait peu de commandes des particuliers ; le plus clair de son revenu



Cliché Neurdein.

LA RAIE (1728).

(Musée du Louvre.)

consistait dans l'exécution de tableaux d'église : quatre cents livres pour deux toiles, une grande et une petite. Dans la journée, ses élèves copiaient et recopiaient ses compositions et ses études. Le soir, il les envoyait dessiner à l'Académie.

Chardin, entré à cette école, n'était pas fait pour s'y plaire. Son instinct d'observateur et de peintre répugnait à ce travail d'où la nature était absente. En outre, son instruction incomplète ne lui permettait pas de goûter le sens profond de la Fable. Un hasard le fit sortir de cet atelier, en lui fournissant cette occasion qui est le moment unique de toutes les destinées.

Un jeune artiste, presque son contemporain, Noël-Nicolas Coypel, eut un jour besoin d'un aide pour peindre les accessoires dans un tableau. Il prit Chardin, qu'il révéla ainsi à lui-même en lui donnant la première vraie leçon de peinture qu'il eût encore reçue.

Noël-Nicolas Coypel portait un nom illustré par deux générations de peintres. Cependant, en dépit de ses origines, il n'était guère en plus belle situation que Cazes : les Coypel étaient restés pauvres. Malgré l'aide de son frère aîné, Antoine, Noël-Nicolas n'avait jamais pu réunir l'argent nécessaire au fameux voyage d'Italie.

Lui aussi, comme Cazes, travaillait pour les églises ; labeur obscur, sans profit pour sa réputation. Et puis il était timide et modeste : on sait où mènent ces deux vertus. Au concours de 1727 pour la décoration de la Galerie d'Apollon, son projet avait été jugé excellent par le public.

Néanmoins, il n'eut pas le prix. Que pouvait-il contre deux peintres du crédit de De la Fosse et de Lemoine? Le comte de Marville lui fit donner néanmoins une somme de quinze cents livres, montant de la récompense attribuée par le roi au tableau primé. Et ce fut tout.

Au moment où il entra en relations avec Chardin, il travaillait à des dessus de portes : les *Saisons* et les *Plaisirs de la chasse*. La première besogne qu'il donna à son aide fut de peindre un fusil dans le portrait d'un homme habillé en chasseur. Il n'est pas besoin d'avoir longtemps fréquenté les ateliers pour savoir après quels essais, quels tâtonnements se détermine enfin la place du plus mince accessoire. Où mettre le fusil de ce chasseur ? Comment l'éclairer?

Le jeune Chardin fut, dit-on, des plus étonnés de tant de recherches et de peines. Sa surprise fut augmentée par la recommandation de son maître de s'en tenir à reproduire l'arme aussi fidèlement que possible. Tout le problème de la peinture lui apparut dans sa déconcertante complexité. Exprimer la matière, en faire sentir la densité, la structure, les reflets, n'est rien moins que tout le métier du peintre. On peut dire que cette première leçon qui lui ouvrit la carrière, il la tint de ce premier maître que la conformité de son âge rendait presque son ami, le factice et charmant Coypel.

Ce travail, tout modeste, fit honneur au jeune Chardin ; il lui valut une autre aubaine : celle d'être choisi par Jean-Baptiste Vanloo pour collaborer à la restau-



Cliché Neurdein

LE BUFFET (1728).

(Musée du Louvre.)

ration des peintures de la grande Galerie de Fontainebleau.

J.-B. Vanloo partit, emmenant avec lui Carle Vanloo, son jeune frère, Chardin et quelques élèves de l'Académie. Le prix de la journée pour ceux-ci était de cent sols, salaire qui, pour le temps, n'était pas à dédaigner. Ce voyage fut peut-être le seul que fit Chardin dans sa vie de quatre-vingts ans. Du moins, ses biographes n'en mentionnent pas d'autre.

Quelle qu'ait été l'importance de cette restauration, J.-B. Vanloo fut si satisfait de ses élèves qu'à son retour, il leur paya, à tous, de sa poche, un bon dîner, petit profit également agréable à des jeunes gens. Anecdote sans portée, peut-être, mais qui témoigne au moins de la simplicité du temps. Une autre — qui se place à peu près à la même époque — fut de plus grande importance pour Chardin, parce qu'elle apprit son nom au grand public. C'est l'anecdote de l'enseigne que lui commanda un chirurgien, ami de son père.

Les enseignes, au commencement du XVIIIe siècle, n'avaient ni la forme, ni la position qu'on voit aux nôtres. Jusqu'au jour où le lieutenant de police, M. de Sartines, prit une ordonnance pour qu'on les appliquât aux murs des maisons, l'usage voulait qu'on les suspendît au-dessus de la rue, à de longues potences en fer, perpétuel danger pour les passants. Lorsqu'il faisait grand vent, ces panneaux agités menaçaient de se décrocher et de tomber sur les têtes. Leurs dimensions étaient parfois énormes, puisqu'elles en arrivaient à arrêter la lumière des lanternes.

L'enseigne commandée à Chardin avait quatorze pieds de largeur sur deux pieds trois pouces de hauteur.

Pour l'exécution de cette importante commande, le disciple de saint Cosme n'avait pas donné de programme. Il s'attendait à voir une image faite des instruments de sa profession, une enseigne parlante de trousses, trépans, lancettes, avec le serpent d'Esculape et le pot d'onguent Le jeune Chardin, qui avait vu sans doute, chez Gersaint, l'enseigne de Watteau, eut l'idée d'une composition plus vivante. Au lieu d'une enseigne de barbier, il peignit une scène de la rue, une de celles que la vie parisienne d'alors offrait assez souvent à cette époque où l'on tirait parfois l'épée dans les rues, malgré les édits. Nous en avons une idée précise par une précieuse eau-forte de J. de Goncourt d'après l'esquisse détruite en 1871.

La scène pourrait s'appeler « les Suites d'un duel dans la rue ». Devant la boutique d'un chirurgien on apporte un blessé et l'homme de l'art visite la plaie. Un rassemblement s'est formé : le commissaire, les hommes du guet, puis la foule des badauds, des femmes, des gamins, des curieux qui s'arrêtent pour voir, s'interroger les uns les autres, épiloguer à perte de vue sur la querelle, les causes et les circonstances. L'enseigne fut posée un dimanche. La foule s'attroupa autour du tableau ; les bonnes gens du quartier vinrent admirer cette belle peinture, si imprévue. Le bruit attira l'attention du chirurgien qui ne se doutait pas du chef-d'œuvre dont il se trouvait possesseur. Son premier mouvement fut de dépit. Il ne



[Cliché Hanfstaengl.]

LA BLANCHISSEUSE (1735).

(Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg.)

voulait pas reconnaître l'œuvre qu'il avait rêvée. Mais les éloges qu'il entendait le rassurèrent. L'opinion des autres lui en fit une. Il se plaignit cependant, mais mollement; peut-être même finit-il par y trouver du mérite. La nouveauté de l'enseigne fit du bruit dans le quartier et au delà. On dit que quelques membres de l'Académie vinrent la voir et apprirent ainsi le nom de Chardin.

Nous ignorons tout de la vie de Chardin jusqu'à l'Exposition de la place Dauphine de 1728. Nous savons qu'il y envoya dix ou douze tableaux, et nous savons aussi qu'il travaillait avec lenteur, dans la persévérance obstinée des recommencements, dans la poursuite acharnée de la vérité. Il est donc permis de supposer que les années qui précédèrent sa première exposition furent tout entières remplies par ce labeur obscur, opiniâtre, inconnu, qui est la condition de tous les grands talents.

Il ne semble pas non plus que son père ait eu grande confiance dans son avenir. Jean Chardin était membre et syndic de l'Académie de Saint-Luc, confrérie des artisans d'art, peintres en décor, mouleurs, etc. Sans consulter son fils, il le fit admettre dans cette communauté et paya sa réception ; mesure de précaution qui lui réservait une carrière d'ouvrier d'art au cas probable, pensait-il, où sa vocation de peintre n'eût été qu'une illusion.

Chardin exposa donc pour la première fois en 1728, à l'Exposition de la place Dauphine, qu'on nommait alors l'*Exposition de la Jeunesse*.

Cette Exposition, dont l'origine est peu connue, occupe

une place importante dans l'histoire de l'art au XVIIIe siècle. Elle précéda l'usage des Salons annuels en réalisant, du premier coup, le Salon idéal, c'est-à-dire celui où tout le monde est admis sans passer par l'épreuve quelquefois partiale d'un jury.

Les difficultés que rencontraient alors les peintres pour se faire connaître, étaient presque des impossibilités. L'institution de Salons officiels, décrétée par Louis XIV, avait été abandonnée, et d'ailleurs, les seuls membres de l'Académie pouvaient y prendre part.

L'Académie de Saint-Luc suppléait, dans une certaine mesure, à cette insuffisance de publicité. Les membres de la confrérie s'aidaient les uns les autres, se recommandaient au public avec cet esprit de confraternité commun à tous les corps de métiers : mais leur action s'arrêtait là.

Il y avait encore les amateurs passionnés, les faiseurs de cabinets, comme les Crozat, les Mariette, les de Vence, les Damery, gens d'infiniment de goût et de perspicacité, toujours à l'affût des talents nouveaux.

Mais tout cela ne remplaçait pas l'exposition directe devant la foule. La seule ressource qui restât à un peintre inconnu de montrer ses œuvres — et seulement pendant quelques heures — était l'Exposition de la Jeunesse qui se tenait place Dauphine, le jour de la Fête-Dieu. C'est là que débutèrent la plupart de ces artistes exquis qui furent l'enchantement du XVIIIe siècle.

Il y avait alors, dans la Cité, en face du Palais, sur



LA FONTAINE (1735).

(Collection Jahan-Marcille.)

l'emplacement actuel du Tribunal de commerce, une église célèbre depuis le XVIe siècle, plus par la piété fougueuse de ses curés que par ses richesses artistiques : l'église de Saint-Barthélemy. Pendant les guerres de religion, Saint-Barthélemy avait été le foyer le plus brûlant de la Ligue : c'était la citadelle de la Foi. Au pied de Notre-Dame, la petite église, presque une chapelle, avait conservé, jusqu'au XVIIIe siècle, la tradition des manifestations religieuses les plus ardentes qui l'avaient rendue populaire entre toutes.

Chaque année, le jour de la Fête-Dieu, la procession de Saint-Barthélemy faisait, par les quais, le tour de la pointe de la Cité et s'arrêtait place Dauphine, devant un reposoir réputé le plus beau de Paris.

Ce reposoir, dressé au milieu de la place, était une sorte de monument décoré avec goût et magnificence. Tout autour, les habitants, — comme on drape encore aujourd'hui sur le passage de la procession, — suspendaient aux murs ou laissaient tomber des fenêtres leurs plus belles tapisseries.

C'est devant ces tentures qu'étaient placés, selon un usage ancien, les tableaux de toute sorte qui constituaient l'*Exposition de la Jeunesse*.

Lorsque le temps était beau, l'Exposition avait lieu le jour de la Fête-Dieu ; lorsqu'il était défavorable, elle était remise à l'octave suivante, jour de la petite Fête-Dieu. Si ce jour-là le ciel était inclément, on la renvoyait simplement à l'année suivante.

Elle ne durait que quelques heures, de six heures du matin à midi. Mais l'empressement de la foule était si grand, que ce peu de temps suffisait à faire connaître les ouvrages à tous ceux qui s'intéressaient aux beaux-arts : grands seigneurs, magistrats, financiers, amateurs, s'y coudoyaient dans la même curiosité, dans le même amour de la beauté.

L'origine parisienne de l'*Exposition de la Jeunesse* nous est inconnue : elle paraît seulement assez ancienne. Le rédacteur du *Mercure* de 1725 en fait une importation italienne.

« C'est une ancienne coutume à Rome, dit-il, d'exposer des tableaux à certaines fêtes, soit pour attirer un plus grand concours de peuple, soit pour satisfaire le goût des curieux, ou pour exciter les jeunes élèves de l'Académie de Saint-Luc au travail, et leur donner de l'émulation, en leur mettant sous les yeux les ouvrages des grands peintres. Ceux qui sont chargés du soin de ces fêtes, empruntent un grand nombre de tableaux aux meilleurs maîtres ; en sorte que, si l'on doit la satisfaction que l'on y trouve à quelque particulier, on peut dire que le public y contribue par la facilité que les curieux ont de communiquer ce qu'ils ont de plus rare dans leurs cabinets. »

Cette explication est vraisemblable ; mais il en est une autre, plus locale, qui n'est pas moins plausible.

Le Pont-Neuf, dans l'ancien Paris, était la grande voie de communication entre les deux parties de la ville : c'était le passage large, un des seuls accessibles aux



Cliché Levy.

LE CHATEAU DE CARTES.

(Musée du Louvre)

carrosses, celui que suivait la foule des payants, badauds, bourgeois et grands seigneurs. Ce pont, dès son origine, avait été un lieu d'exposition pour tous les petits commerces. Jusqu'aux premières années de ce siècle, les chambres circulaires qui surmontent les piles furent des endroits d'élection pour la montre des curiosités de tout genre, de tous les petits métiers de plein vent. Les étalages des marchands de tableaux s'y développèrent, encouragés par la foule qui se pressait devant eux; ils devinrent ainsi décoration toute faite pour le passage de la procession. Les peintres du temps y hasardèrent quelques toiles fraîches, destinées à figurer entre de vieux tableaux, puis ils s'étalèrent jusqu'à prendre la première place et le tableau ancien devint l'accessoire du principal qu'il était. La transformation insensible de l'usage, le succès des commencements, créèrent l'institution et firent une sorte de Salon annuel de ces toiles sans cadre se balançant à tous les vents.

Peu à peu, les Académiciens se mêlèrent aux inconnus et l'Exposition de la place Dauphine remplaça naturellement, avec plus de liberté, les Salons du Louvre tombés en désuétude depuis plus de vingt ans.

On a peu de détails sur l'*Exposition de la Jeunesse* avant 1722, date à laquelle le *Mercure* commence à lui consacrer quelques lignes.

« On a exposé cette année (1722), selon la coutume, quantité de tableaux des meilleurs maîtres de l'Académie

royale de peinture, le jour de la Fête-Dieu et le jeudi d'après, à l'endroit du Pont-Neuf qui est vis-à-vis la statue équestre de Henri IV, et dans la place Dauphine, où l'on voyait aussi divers morceaux considérables des anciens maîtres italiens, français et flamands. Entre les tableaux des peintres vivants, une belle *Descente de Croix* du sieur Restout, neveu et élève de feu M. Jouvenet.

« Dans un goût tout opposé, on voyait divers sujets galants du sieur Lancret, traités de la manière du monde la plus gracieuse..... »

L'Exposition de 1723 ne fut pas moins brillante : « On a exposé, selon la coutume, quantité de tableaux des meilleurs peintres anciens et modernes, qui ont attiré un grand nombre de curieux, de connaisseurs et tous ceux qui professent l'art du dessin.....

On voyait, de M. Le Moine, élève de M. Galoche, un grand sujet de bataille tiré de la *Jérusalem délivrée*, du Tasse ;... de M. Oudry, élève de M. de Largillière, un grand tableau de chasse ;... de M. Lancret, élève de feu M. Gillot et émule de feu M. Vateau, un tableau en petites figures qui représente le Lit de Justice tenu au parlement à la majorité du Roy. Le portrait de M. le cardinal du Bois, premier ministre, grand comme le naturel, peint par M. Rigaud, fut aussi exposé. »

En 1724, le succès se soutint avec la même fermeté.

« Il n'y a point eu, cette année, de tableaux exposés le jour de la Fête-Dieu dans la place Dauphine, ni à l'endroit du Pont-Neuf devant lequel passe la procession de



LE TOTON portrait du fils de M. de Godefroy, 1738.

Saint-Barthélemy. Le public en a été surpris et mortifié.

« Cependant le jeudi, dernier jour de l'octave du Saint-Sacrement, la place Dauphine fut décorée de quelques tableaux qui firent beaucoup de plaisir aux spectateurs.

« Les ouvrages qui ont paru exciter un plus grand concours et mériter le plus d'applaudissements, sont ceux de M. Oudry. On voyait quatre tableaux de lui, en y comprenant sa grande composition de la *Chasse au sanglier*, que le public connaissait déjà, et qui avait, dès l'année passée, réuni tous les suffrages.

« On voyait, de M. de Troye, le fils, un tableau qui fait beaucoup d'honneur à son pinceau par l'entente et le goût galant et vrai dont il est composé. C'est un jeune cavalier en habit de velours, dont l'étoffe est véritablement moelleuse, auprès d'une dame assise sur un canapé.

« De M. Coypel (Noël-Nicolas, l'ami de Chardin), frère de feu M. Coypel, recteur de l'Académie, une *Charité romaine* qui a été fort applaudie et fort goûtée. De M. Lancret, un assez grand tableau cintré où l'on voit une danse dans un paysage, avec tout ce que l'habileté du peintre a pu produire de brillant, de neuf et de galant dans le goût pastoral... »

Mais la consécration officielle que décernaient à l'Exposition de la Jeunesse les envois des Académiciens, eut une conséquence assez inattendue. L'Académie s'émut de voir ses plus célèbres confrères, les Rigaud, les de Troy, les Coypel, etc., suspendre, sans fausse honte, leurs toiles aux tapisseries de la place Dauphine. Elle sentit là une sorte

de blâme de son apathie. Louis de Boulogne, recteur de l'Académie, fit des démarches auprès du duc d'Antin, contrôleur général des Bâtiments du Roi, et, grâce à son insistance, en cette année 1725, le 25 août, jour de la Saint-Louis, et les trois jours suivants, le public fut admis dans le grand salon du Louvre à voir « une grande quantité de tableaux et quelques morceaux de sculpture et de gravure des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture établie à Paris. Ce magnifique spectacle a attiré un grand concours de curieux et de peuple, qui ont admiré les progrès des beaux-arts et le degré de perfection où ils sont en France. Le triomphe de l'Académie a été complet ». Le piquant de cette exhibition est que la plupart des tableaux qui y figuraient, avaient déjà paru place Dauphine.

Cette même année, l'Exposition de la Jeunesse avait été moins abondante en œuvres. Beaucoup d'Académiciens qui savaient devoir exposer au Louvre s'étaient abstenus. « Il y eut peu de tableaux exposés. »

« On voyait avec grand plaisir plusieurs petits tableaux du sieur Bouchet, élève du sieur Lemoine, peints d'un très bon goût de couleur et qui font espérer que ce jeune homme pourra exceller dans son art. » Le sieur Bouchet n'était autre que François Boucher, qui se révélait dans une exposition publique.

« On y voyait aussi un portrait en pied du comte de Saxe, avec une armure, du sieur Nattier; quantité de portraits finis et non finis du sieur Belle.

« Cette liste ne paraîtra peut-être ni assez ample, ni assez riche à nos lecteurs, vu le grand nombre d'habiles maîtres, dont notre Académie de peinture est composée; mais on dédaigne d'exposer aux injures de l'air des morceaux précieux en tout genre, et même des sujets profanes, quoique traités avec modestie, excitent d'ordinaire le murmure des censeurs trop rigoureux. »

L'Exposition de la Jeunesse ne fit point parler d'elle jusqu'en 1728, date qui a pour nous une importance singulière, puisqu'elle marque l'année où Siméon Chardin se manifeste par un coup de maître qui le montre tel qu'il nous sera désormais connu, tel qu'il est resté jusqu'à la fin de sa carrière.

Chardin exposa *la Raie*, *le Buffet* et dix autres toiles, des natures mortes. Ce fut un étonnement. Un nouveau peintre était né qui égalait les Flamands, les maîtres du genre, comme on le pensait alors.

Complimenté, encouragé, presque poussé par ses amis, Chardin osa alors une grande chose. Deux mois après, le 25 septembre, il se présentait à l'Académie de peinture sans autre recommandation que la valeur de son œuvre. Modeste et défiant de soi-même, dans l'appréhension d'un échec que sa sensibilité lui faisait paraître redoutable, il exposa ses tableaux sans mot dire dans la première salle de l'Académie, au Louvre. Puis il attendit, dans une salle voisine, le verdict qu'allaient rendre sur lui Messieurs les Académiciens. L'anecdote a été racontée par Haillet de Couronne dans son *Éloge de Chardin*.

« M. de Largillière, l'un des meilleurs coloristes et des plus savants théoriciens des effets de la lumière, arrive; frappé de ces tableaux, il s'arrête à les considérer avant d'entrer dans la seconde salle de l'Académie où était le candidat; en y entrant: « Vous avez là, dit-il, de très beaux « tableaux et ils sont assurément de quelque bon peintre « flamand, et c'est une excellente école pour la couleur que « celle de Flandre; à présent, voyons vos ouvrages. — Mon- « sieur, vous venez de les voir. — Quoi! ce sont ces tableaux « que...? — Oui, monsieur. — Oh! dit M. de Largillière, « présentez-vous, mon ami, présentez-vous. » M. Cazes, son ancien maître, trompé par cette même petite supercherie, accorda également un éloge des plus marqués, ne se doutant pas qu'ils fussent de son élève. On dit qu'il fut un peu blessé de ce tour, mais il lui pardonna aussitôt, l'encouragea et se chargea de sa présentation. Ainsi, M. Chardin fut agréé avec un applaudissement général.

« Ce ne fut pas tout; comme M. Louis de Boulogne, directeur et peintre du Roi, entrait à l'assemblée, M. Chardin lui observa que les dix ou douze tableaux qu'il exposait étaient à lui, et qu'ainsi l'Académie pouvait disposer de ceux dont elle serait contente. « Il n'est pas « encore agréé et déjà il parle d'être reçu! Au reste, ajouta- « t-il, tu as bien fait de m'en parler. » C'était une habitude qu'il avait de s'exprimer ainsi. Il rapporta, en effet, la proposition : elle fut saisie avec plaisir. »

L'Académie, selon l'usage ancien, prit les avis par les fèves et Chardin fut, en même temps, agréé et reçu. Elle

retint de lui, comme tableaux de réception, deux des dix ouvrages exposés, *le Buffet* et *une Cuisine*, avec cette condition qu'il y mettrait des bordures.

Par une nouvelle faveur, elle réduisit à cent livres le présent pécuniaire que le nouvel académicien devait offrir à l'Assemblée. Après quoi, Chardin prêta serment et fut installé (25 septembre 1728).

Chardin avait présenté dix ou douze tableaux. C'était son œuvre depuis 1721, depuis sept ans environ. Nous en ignorons les titres, à l'exception de la *Raie* et du *Buffet*. Mais il est infiniment probable que ce sont eux que nous retrouvons, en partie, à l'Exposition de la place Dauphine de 1732 et de 1734 sous la rubrique de *Jeux d'enfants*, *Trophées de musique*, *Animaux morts et vivants*.

II. — Le premier mariage de Chardin. — Les Salons.

La plupart des tableaux que Chardin avait présentés à l'Académie pour sa réception étaient restés dans son atelier ou avaient été cédés par l'artiste le plus modeste qui fût, à des prix dérisoires. Il ne vivait pas de son art. Sa gène même était si étroite qu'elle retardait son mariage, projeté depuis longtemps par son père, avec Marguerite Sainctar, et que la ruine de celle-ci menaçait de rendre impossible.

Il avait rencontré cette jeune fille dans un de ces petits bals bourgeois où se réunissaient familièrement les gens du même quartier. Marguerite Sainctar avait du bien.

Chardin le père, voyant là un établissement avantageux pour son fils, avait favorisé ses sentiments. L'obstacle à cette union était la situation précaire du jeune artiste. Son titre glorieux d'académicien pouvait aider à la vente de ses tableaux, mais il savait si peu les faire valoir qu'il en retirait à peine le bénéfice nécessaire pour subsister.

Les deux fiancés attendaient donc des jours meilleurs, mais ces jours heureux ne vinrent pas; au contraire. La jeune fille perdit ses parents, sa fortune fut dissipée et elle dut se réfugier chez son tuteur, Pierre Pérant, établi marchand de son rue de la Verrerie, mais habitant rue Férou, à deux pas de la rue Princesse, de l'autre côté de Saint-Sulpice.

La pauvreté de Marguerite Sainctar modifia les dispositions de Chardin le père. Mille obstacles s'élevèrent subitement pour empêcher une alliance si recherchée auparavant. La jeune fille était ruinée; sa santé délicate, détruite aussi par les chagrins, ne promettait plus au menuisier du Roi la bonne et solide épouse bourgeoise qu'il eût désirée. Mais notre artiste était, dans toute l'acception du mot, un homme de haute probité d'âme et d'exquise tendresse de cœur. Sa générosité, son parfait désintéressement, la haute consécration que l'Académie royale venait de donner à son génie, le firent parler ferme: il somma son père de tenir sa parole, et la parole fut tenue.

Le 1er février 1731, fut donc célébré à l'église Saint-Sulpice, le mariage de J.-B.-Siméon Chardin, peintre de l'Académie royale, âgé de trente et un ans, demeurant rue



Cliché Hanfstaengl.

LA GOUVERNANTE (1739).

(Galerie Lichtenstein.)

Princesse, avec Marguerite Sainctar, âgée de vingt-deux ans, demeurant chez son tuteur, Pierre Pérant.

Chardin demeurait alors avec ses parents qui avaient quitté leur maison de la rue de Seine, pour en louer une autre, rue du Four 21, au coin de la rue Princesse. Cette maison, qui appartenait alors au marquis de Brulard, ne passa dans la famille Chardin qu'en 1747, par la vente qui en fut faite à Juste Chardin et à sa femme Geneviève Barbier. Elle existe encore et forme le n° 1 de la rue Princesse. Sans se laisser aller à une impression préconçue, on peut retrouver dans la petite cour de cette maison le cadre de la *Fontaine*, de la *Blanchisseuse*, du *Garçon cabaretier*, de l'*Écureuse*. Chardin y demeura et y travailla jusqu'à son second mariage en 1744 ; c'est là, dans ces appartements, dans ces petites cours mal éclairées, sous un jour de crépuscule dont ne se contenterait plus le plus intime de nos peintres contemporains, que Chardin peignit ces natures mortes de si merveilleuse couleur, qu'il inventa ces petites scènes domestiques, d'un sourire si fin et si clair.

De ce mariage naquit, la même année (18 novembre 1731), un fils, Pierre-Jean-Baptiste Chardin, ce fils qui fut peintre aussi et dont la destinée incomplète et lamentable, après avoir été l'espoir et l'illusion du père, en devint l'unique et amer tourment.

Deux ans après (3 août 1733), une fille naissait aux Chardin, Marguerite-Agnès, qui mourut âgée de deux ans, le même jour que sa mère, le 14 avril 1735.

Les premières années de ce mariage furent pour Chardin la continuation de son labeur.

En 1732, il envoyait à la place Dauphine plusieurs natures mortes d'animaux et d'ustensiles de cuisine, deux grands panneaux décoratifs représentant des trophées de musique commandés par M. de Rottembourg, ambassadeur de France à Madrid, et un bas-relief de bronze. Ce bas-relief était le moulage d'un bas-relief en terre cuite de François Duquesnoy, du cabinet de M. Crozat, baron de Thiers, grand admirateur du sculpteur flamand, dont les œuvres jouissaient alors d'une réputation universelle. Le catalogue de la vente de Michel Vanloo nous donne une description. « On y voit des enfants au nombre de huit, qui jouent avec un bouc et dont un de la troupe se cache derrière un grand masque et le présente à l'animal dans le dessein de le faire reculer. »

Le tableau de Chardin était la copie d'un moulage peint en bronze. « Ce bas-relief est *feint* de bronze », dit la notice du catalogue; elle ajoute : « le ton en est si parfaitement rendu qu'il produit une illusion que le toucher seul est capable de détruire. » Michel Vanloo, frappé de la perfection de cet ouvrage, voulut l'acheter et demanda son prix à Chardin. Celui-ci, modeste comme à son ordinaire, et qui se troublait, rougissait lorsqu'il s'agissait de vendre lui-même un de ses tableaux, en demande un prix infime. Michel Vanloo en offre alors deux cents livres. Chardin refuse; il y a débat et il faut que l'acheteur fasse accepter d'autorité à son



Cliché Lévy

LA POURVOYEUSE (1739).
(Musée du Louvre.)

jeune confrère une somme qu'il juge digne de l'œuvre.

Ce morceau, qui eut une grande réputation au XVIIIe siècle, se trouve aujourd'hui dans la célèbre collection Jahan-Marcille. On peut le reconnaître à l'exacte description du catalogue Crozat. C'est d'ailleurs le seul des sept bas-reliefs de Chardin qui soit à huit personnages. Le temps a altéré l'éclat de la couleur; les reflets lumineux du bronze ont jauni, mais la coloration verte et métallique de ce morceau indique formellement ce métal. Le modèle que Chardin eut sous les yeux, était un moulage en plâtre dont il copia les contours avec la plus scrupuleuse exactitude et un relief saisissant. Ce moulage avait été patiné, peut-être par le peintre lui-même. « Feint de bronze », dit la notice; le mot est d'une rigoureuse précision. Chardin lui-même, par toute la suite de ses chefs-d'œuvre, nous a rendu difficiles sur l'exécution des natures mortes. Quand ce tableau fut exposé pour la première fois, il excita assez d'étonnement et d'admiration pour que Vanloo le prêtât de nouveau à l'artiste, en 1737, pour l'inauguration des Salons du Louvre.

L'Exposition de la place Dauphine de 1734 marque une transformation du talent de Chardin. Il était dit que cette exhibition populaire devait être pour le poète des petites gens l'occasion et l'affirmation de son génie et de sa renommée. Dès cette année, il mêle aux natures mortes où il est consacré maître, des sujets « dans le goût de Teniers, où l'on trouve une grande vérité », dit le *Mercure*

de 1734. Ces sujets à la Teniers sont les premières scènes de la vie bourgeoise, la *Blanchisseuse*, la *Fontaine*, le *Château de cartes*, qui reparurent au salon du Louvre de 1737 et donnèrent à croire, depuis, que Chardin avait attendu le premier Salon officiel pour révéler la transformation définitive de son talent.

A première vue, ce rapprochement entre Teniers et Chardin semble bien étrange. Cependant tous ses contemporains l'ont fait, depuis les peintres comme Largillière et ses patrons à l'Académie jusqu'aux écrivains comme Diderot et Bachaumont, jusqu'aux amateurs comme Mariette et de La Live de Jully. Quand M. de La Live commande à Chardin une réplique du *Benedicite*, réplique en largeur, à quatre personnages, de la collection Marcille, il est convenu que le tableau devra faire pendant à un Teniers. Sur la comparaison possible entre le maître flamand et le maître français, l'avis est unanime, avec cette réserve toutefois que Teniers est toujours supérieur à Chardin.

Le XVIII[e] siècle fut un siècle trop parfaitement intelligent pour avoir commis une grossière erreur de jugement. En feuilletant l'œuvre de Teniers gravé par Le Bas, on ne peut s'empêcher d'excuser cette appréciation. En effet, il y a du Chardin dans la *Boudinière* de Teniers, et pour la femme qui fait des boudins et pour le groupe d'enfants qui se donnent un petit concert. Les Singeries de Chardin, l'*Antiquaire* et le *Peintre*, pourraient être nées de la même idée que les *Hommes en miniature* de Teniers, gravés par



Cliché Hanfstaengl.

LA RATISSEUSE DE NAVETS (1739).
(Musée de Munich)

Chenu. L'*Aveugle* de Chardin et le *Veilleur* de Teniers ne sont pas plus éloignés l'un de l'autre que le *Philosophe* de l'*Alchimiste*. Ce rapprochement, vers 1735, était un éloge, tant la vogue du Flamand était prodigieuse. Aujourd'hui, les termes de la comparaison sont renversés et Chardin a fait oublier Teniers par sa délicatesse, sa grâce, son esprit et cette belle et large facture qui en fait un des plus grands peintres de l'École française.

L'Exposition de la place Dauphine de 1734 témoignait également d'un autre progrès dans le talent de Chardin. Le peintre se mesurait enfin avec la grande nature humaine. « Seize tableaux du sieur Chardin, dit le *Mercure* : le plus grand représente une jeune personne qui attend avec impatience qu'on lui donne de la lumière pour cacheter une lettre. Les figures sont grandes comme nature. » Ce tableau exposé pour la première fois était peint depuis 1732, si l'on en croit la date inscrite sur la gravure d'Et. Fessard.

Une anecdote fait honneur à un mot d'Aved de cet effort de l'artiste vers de plus vastes compositions et vers le portrait.

On venait demander à Aved, devant Chardin, un portrait pour le prix de quatre cents livres. Aved refusait, à l'étonnement du bon Chardin qui trouvait l'aubaine avantageuse et insistait, en répétant que « quatre cents livres sont bonnes à gagner ». « Tu t'imagines, répondit Aved, qu'un portrait est aussi facile à peindre que des langues fourrées ou des saucissons. » Piqué au vif, Chardin voulut

montrer que le saucisson valait le portrait. De là cette jeune femme cachetant une lettre, disent les Goncourt. Cette petite scène, selon Haillet de Couronne, se serait passée vers 1737 et le tableau qu'aurait commencé Chardin dès le lendemain, serait la *Servante qui tire de l'eau à la fontaine*; or ce tableau est de 1734 ou 1735.

Si l'histoire est vraie et si elle se place à cette époque de la vie de Chardin, peut-être n'a-t-elle pas pour objet la *Jeune Dame cachetant une lettre*. Cette figure, plus grande que toutes celles que Chardin avait exécutées jusqu'alors, et dont le modèle est la jeune femme de la *Tasse de thé*, n'est pas un portrait. Ce qui en est un, c'est le *Chimiste dans son laboratoire*, du Salon du Louvre en 1737, tableau dans la manière de Rembrandt, disent les contemporains, lequel n'est autre qu'Aved lui-même. Serait-ce la réplique de Chardin à son ami? Quoi qu'il en soit, elle donne raison à Aved. L'œuvre est faible, de facture mince et maigre; on ne reconnaît guère que dans les instruments du laboratoire, la touche puissante et grasse du peintre de la *Raie*. Il lui faudra attendre encore bien des années, voire même la fin de sa carrière, pour retrouver dans ses pastels sa merveilleuse opulence de couleur.

L'année suivante (1735), Chardin eut l'occasion de se montrer à une Exposition restreinte qui se fit à l'Académie de peinture, au Louvre. L'Académie devait alors pourvoir aux places vacantes d'un professeur, de deux adjoints à professeurs et deux conseillers. Dans sa séance du 25 juin,



Cliché Neurdein.

LE BENEDICITE (1740).
(Musée du Louvre.)

elle avait décidé, tout d'une voix, que, conformément à ses statuts, ceux des Académiciens qui prétendaient à ces places feraient apporter, la semaine suivante, « leurs ouvrages faits dans l'année ou dans la précédente ». L'Exposition s'ouvrit le 2 juillet. M. Chardin, dit le *Mercure*, exposa quatre petits morceaux excellents, représentant des petites femmes occupées dans leur ménage et un jeune garçon s'amusant avec des cartes. Ces petites femmes sont la *Fontaine*, la *Blanchisseuse*, le *Château de Cartes* que nous reverrons deux ans plus tard au premier Salon du Louvre et qui se trouvent ainsi formellement datées par les conditions mêmes du concours (1734-1735).

Chardin n'obtint pas les voix nécessaires à un avancement de grade. Les élus furent Michel et Carle Vanloo, Boucher et Natoire, Lancret et Parrocel.

Enfin, le 18 août 1737, se rouvrait, dans le grand salon du Louvre, l'Exposition officielle des peintures et sculptures de messieurs de l'Académie Royale, interrompue depuis 1704 ; exposition qui s'est perpétuée de deux ans en deux ans, puis chaque année, jusqu'à nos jours.

Chardin y envoya huit tableaux dont nous avons la description par le livret du Salon et par les indications du *Mercure* : la *Fontaine*, la *Blanchisseuse*, le *Château de Cartes*, le *Chimiste dans son laboratoire* (portrait d'Aved) ; un *Petit garçon debout avec son tambour* ; *Petite fille assise badinant avec deux cerises* ; *Petite fille jouant au volant* ; *Bas-relief peint en bronze* (cabinet de Michel Vanloo).

Le succès de ces envois fut considérable, succès de surprise autant que d'admiration. On savait bien que l'artiste excellait dans les natures mortes, mais on ne savait pas à quel point il possédait le génie de l'attitude et de l'expression humaine. Du coup, il fut égalé aux plus grands maîtres.

Encouragé par l'applaudissement général, Chardin abandonna momentanément les natures mortes et se consacra tout entier aux scènes de la vie domestique.

Au Salon suivant (1738), il reparaît avec huit compositions :

Le *Garçon cabaretier* et son pendant l'*Écureuse*, le *Dessinateur taillant son crayon*, la *Jeune ouvrière en tapisserie interrompant son ouvrage, les yeux fixés sur le dessinateur*; la *Jeune ouvrière en tapisserie qui choisit de la laine dans son panier* et son pendant le *Jeune écolier assis par terre, qui dessine sur un portefeuille, vu par le dos*; le *Toton*, portrait du fils de M. Godefroy, le joaillier; enfin la *Jeune femme cachetant une lettre*. Dans le compte rendu du *Mercure* ne figure pas, parmi les huit tableaux, le portrait de la *Petite fille de M. Mahon, marchand, s'amusant avec une poupée*, et le livret ne mentionne pas la *Jeune ouvrière en tapisserie interrompant son ouvrage*. Au dernier moment l'un de ces tableaux fut sans doute remplacé par l'autre.

Par tout ce que nous savons de la lenteur de Chardin à ce travail « qui lui coûtait infiniment », il est certain que ces huit ouvrages ne feront pas l'œuvre d'une seule



Cliché Neurdein.

LA MÈRE LABORIEUSE (1740).
(Musée du Louvre.)

année ; la *Jeune femme cachetant une lettre* avait paru à la place Dauphine en 1734 ; le *Garçon cabaretier* et l'*Écureuse* furent aussi de ces sujets dans le genre de Teniers, qui avaient tant plu à cette Exposition par leur exacte vérité, vérité flamande, d'esprit un peu vulgaire. La *Ratisseuse de navets* du Salon de 1739 appartenait également à cette série flamande par laquelle Chardin s'était essayé.

Au Salon de 1739, six tableaux : la *Tasse de thé* dont le modèle féminin fut celui de la *Jeune femme cachetant une lettre*, la *Pourvoyeuse* du Louvre, les *Bulles de savon*, les *Tours de cartes*, la *Ratisseuse*, enfin la *Gouvernante*. Leur succès ne fut pas moindre. Les meilleurs suffrages allèrent, dit le critique, au « Jeune écolier grondé par sa gouvernante pour avoir sali son chapeau ». Les *Tours de cartes* eurent également « beaucoup de partisans ».

L'année suivante (1740), les deux Singeries et la *Mère laborieuse* du Louvre, la *Petite maîtresse d'école*, enfin le célèbre *Benedicite*, trois scènes exquises qui, cette fois, ne devaient rien aux Flamands, supérieures à tous les Teniers par leur grâce réservée, leur bonhomie délicate, par leur essence indéfinissable d'esprit français. L'admiration pour les petits chefs-d'œuvre fut universelle et sans mélange. Comme l'écrivait le critique, les tableaux de Chardin « plaisent généralement à tout le monde, aux savants, aux ignorants et aux gens de tout âge et de tous états », privilège bien rare, qui n'appartient qu'aux chefs-d'œuvre authentiques. Le *Benedicite* parut le joyau de

cette Exposition; l'artiste fut sollicité un peu partout d'en faire des répétitions. On en connaît quatre dont une des plus intéressantes est celle que lui commanda M. de La Live de Jully, pour faire pendant à un Teniers de son cabinet, et qui appartient aujourd'hui à la collection Marcille.

Au Salon de 1741, on ne voit que deux Chardin, le *Négligé* ou la *Toilette du Matin* appartenant au comte de Tessin et le portrait du fils de M. Lenoir, le négociant, s'amusant à faire un château de cartes. Le *Négligé*, de moindre célébrité que le *Benedicite*, est pourtant une des scènes les plus délicatement spirituelles de Chardin. Observation profonde et charmante, nuance fugitive du sentiment saisie au vol; on dirait du Marivaux en peinture, quelque chose comme l'illustration d'une page de la *Vie de Marianne*. Il y a de la coquetterie de Marianne dans le regard que jette à la dérobée sur son miroir, cette petite fille à qui sa mère attache un ruban dans les cheveux.

Fatigué peut-être par l'effort incessant de cette production où il se dépensait tout entier, Chardin tomba malade. Il n'exposa pas au Salon de 1742. Le public accoutumé à venir se récréer devant d'amusantes images, exprima son mécontentement. Il fallut, pour calmer les admirateurs de Chardin, leur apprendre que l'artiste était depuis longtemps « incommodé ».

III. — L'art de Chardin.

Jusqu'à cette époque de sa vie, la renommée de Chardin était allée grandissant, comme son génie, d'année en année. Reconnu et adopté par les artistes dès sa première Exposition de la place Dauphine, il avait pénétré peu à peu dans le public et l'avait conquis au point que son absence du Salon était considérée comme une défection. Ce concert de louanges n'allait cependant pas sans discordances. Les critiques attitrés, les fins connaisseurs faisaient des réserves. Mariette reconnaît bien que Chardin « mérite une place auprès de Teniers et des autres peintres flamands qui ont travaillé à peu près dans le même genre que lui, quelque distance qu'il y ait entre leurs ouvrages et les siens ». Mais il ajoute que « les tableaux de M. Chardin sentent trop la fatigue et la peine. Sa touche est lourde et n'est point variée. Son pinceau n'a rien de facile ; il exprime tout de la même manière et avec une sorte d'indécision qui rend son ouvrage trop froid. Sa couleur n'a pas en général assez de vérité, quoy qu'en général il y ait de l'accord ».

Diderot n'est pas moins dur, dans ses premiers Salons. En 1761, à propos du *Benedicite* et de quelques natures mortes, il décide péremptoirement que « c'est toujours une imitation très fidèle de la nature avec le faire qui est propre à cet artiste, un faire rude et comme heurté ; une nature basse, commune et domestique. Il y a longtemps

que ce peintre ne finit plus rien ; il ne se donne plus la peine de faire des pieds et des mains. Il travaille comme un homme du monde qui a du talent, de la facilité ». Les deux opinions concordent, opinions de contemporains habitués à voir de la peinture et à la juger. Comment concilier ce qu'ils voyaient alors avec ce que nous voyons aujourd'hui ? L'explication, Diderot nous la donnera lui-même dans son Salon de 1765 : « Le faire de Chardin est particulier. Il a de commun avec la manière heurtée que, de près, on ne sait ce que c'est et qu'à mesure qu'on s'éloigne, l'objet se crée et finit par être celui de la nature même. » Et il ajoutera plus tard, pour compléter sa pensée : « Chardin et Vernet voient leurs ouvrages à douze ans du moment où ils peignent ; et ceux qui les jugent ont aussi peu de raison que ces jeunes artistes qui s'en vont copier servilement à Rome des tableaux faits il y a cent cinquante ans (Salon de 1767). »

Entre ses deux opinions, si contradictoires et pourtant si sincères, un fait a dû se passer qui les a motivées. Diderot n'est pas entré dans l'atelier de Chardin, il ne l'a pas vu peindre. Il avouait même qu'il n'avait jamais connu personne qui ait vu peindre Chardin. Mais l'écrivain, en quelques lignes, presque inconsciemment, nous donne le secret du travail de l'artiste. Nous savons par lui ce qu'étaient ces tableaux lorsqu'ils sortaient de l'atelier : une peinture heurtée, de pouce autant que de pinceau, de touches juxtaposées, un amas confus et étincelant de couleurs épaisses et grasses.

Vers la même époque, Bachaumont écrit que « sa manière de peindre est singulière. Il place ses couleurs l'une après l'autre, sans presque les mêler, de façon que son ouvrage ressemble un peu à de la mosaïque, ou pièces de rapport, comme la tapisserie à l'aiguille qu'on appelle point carré ».

Chardin fut donc une sorte de pointilliste. De près les objets qu'il peint sont à peine déterminés. On s'éloigne et tout se précise, s'éclaire, se fond dans une harmonie prodigieuse.

Cette atmosphère qui entoure les personnages et les objets, cette magie de l'air et de la lumière qui a tant étonné les contemporains, cette « vapeur » lumineuse, c'est l'éloignement du spectateur, son œil même, qui la créent dans le présent.

Dans l'avenir, c'est le temps lui-même qui harmonisera toutes choses, qui fondra les disparates, adoucira les violences et conservera leur éclat à des œuvres qui auraient déjà péri de langueur, si, dans les premiers jours de leur existence, elles n'avaient surabondé de vitalité et de force violente.

Mais ni la véhémence des colorations, ni les effets du temps ne suffisent à expliquer les Chardin tels que nous les voyons. S'il est vrai qu'il ne dessinait pas ses tableaux, que nulle part, dans son œuvre, on n'aperçoit le trait cerné à la manière italienne, si les contours ne sont pour lui que des différences de valeurs, cette méthode, si personnelle, ne rend pas compte de la merveilleuse maî-

trise avec laquelle il a su exprimer la matière, sa densité, sa transparence, son éclat. Son secret, le secret de cette technique, n'est que l'observation des reflets.

Dans les natures mortes des Flamands, les objets sont simplement juxtaposés ; chacun d'eux semble peint séparément, comme un individu sans relation avec son milieu. Ce sont des études d'animaux ou de fruits ou d'ustensiles exécutés dans des milieux différents et groupés ensuite sur la toile.

Chardin, au contraire, dans ses longues contemplations du modèle, dans son observation aiguisée des choses, a remarqué que tous les objets se reflètent les uns dans les autres comme dans autant de miroirs. Ils ne se côtoient pas, ils se pénètrent au point que le ton local de chacun d'eux semble être une coloration accessoire. Dans le *Gobelet d'argent*, très peu de ce qu'il faut pour exprimer la qualité du métal ; tout ce qui l'environne s'y trouve reflété, si bien que le reflet est devenu le principal ; et cependant jamais la coloration, l'éclat, la solidité de l'argent ne furent plus nettement décrits. Les porcelaines blanches de ses dessertes sont traitées de même. Les fruits surtout, qui par leurs couleurs mates semblent échapper aux reflets, ont été longuement observés par l'artiste ; il les a trouvés soumis à la loi commune et il les a peints tels qu'un œil aussi perçant que le sien les avait vus.

Le *Panier de prunes*, de la collection Marcille, en offre un saisissant exemple. A distance, leur belle coloration violette, leur peau satinée, le duvet en fleur de leur épi-



5

LE BENEDICITE (avec une addition
pour faire pendant à un Teniers du Cabinet de M. de La Live de Jully, 1746).
(Collection Jahan-Marcille.)

derme, sont une joie pour les yeux : pas une touche qui détonne, qui altère leur transparence. Lorsqu'on les examine de près une à une, on les trouve faites des reflets verts des feuilles qui les entourent, des reflets blancs de la lumière, de rouge, de bleu, de toute la gamme des couleurs voisines. Et de cet ensemble si étrange et si disparate sort un étonnant chef-d'œuvre de vérité.

Cette importance des reflets dans la technique de Chardin fut presque inaperçue de ses contemporains. Gautier Dagoty, l'un des inventeurs avec Le Blond, de la gravure en trois couleurs, fut un des seuls qui la remarquèrent. « Tous ses objets se mirent les uns dans les autres et il en résulte une transparence de couleur qui vivifie tout ce que touche son pinceau », écrit-il dans ses observations sur la physique.

Mais, si admirable que soit la technique de Chardin, elle n'est pas tout dans ses natures mortes. Ce qui en fait le charme exquis, au même titre que l'exécution, c'est la composition.

Chardin posséda, au degré suprême, l'art de la composition. Cet art, non pas celui qui sait seulement distribuer les masses, mais celui qui les dispose pour l'expression d'un sentiment, s'aperçoit clairement dans les scènes de la vie bourgeoise ; dans les natures mortes, il est aussi parfait. Les objets ne sont pas groupés selon leurs formes et leur couleur, pour s'équilibrer harmonieusement. Ils ont mieux : quelque chose de l'esprit, des intentions de celui qui les a posés là où ils sont. Ce ne sont pas des

choses mortes, inanimées : elles ont une vie propre, non pas celle de l'artiste, mais celle du personnage absent. Elles dévoilent tout un milieu, des habitudes, des manières de vivre. Ces paniers de fruits, ces lapins prêts à être dépouillés, ces ustensiles de cuisine ne sauraient venir des offices de l'hôtel de Noailles ou de l'hôtel de Bouillon : ils appartiennent à un modeste ménage bourgeois de la rue Princesse. Sur une table on voit une pipe posée, à côté un coffret ouvert, une trousse de fumeur. On regarde et on sourit, non pas tant des objets eux-mêmes que de ce fumeur qui vient de sortir et qu'on voit. Cette desserte avec sa cafetière, ses tasses, son sucrier, ses fruits est celle du bonhomme Chardin qui a quitté la table où il a dîné avec un de ses vieux amis.

Quant à sa cuisine, nous la connaissons dans tous ses recoins. La *Pourvoyeuse* ne nous en apprend pas davantage sur l'intérieur de la rue Princesse que ces légumes, ces chaudrons, ces ustensiles de ménage qui sont à la fois les sujets et les héros de près de trente de ses tableaux.

Cet art de composition et de sentiment, si sensible dans les natures mortes, éclate pleinement dans les scènes de la vie bourgeoise. Là, il est tout ou presque tout. L'exécution, si belle qu'elle soit, en disparaît presque à nos yeux.

Chardin y démontre triomphalement la vérité de son mot : « On se sert de couleurs, mais on peint avec le sentiment. » Rien de plus simple en effet que ces épisodes. Le plus souvent, un seul personnage, rarement deux ou trois ; une action prise dans l'ordinaire de la vie,

exprimée par un geste, une attitude presque insensible.

D'où vient donc l'étonnant attrait qu'ont gardé pour nous ces témoins de mœurs aujourd'hui disparues? Pourquoi subissons-nous encore le charme de ces ouvrages alors que, depuis leur apparition, tout a été bouleversé dans les idées et dans les mœurs?

C'est que, là aussi, Chardin eut son secret, secret né tout entier de son exquise sensibilité. Ces petits personnages nous intéressent profondément parce qu'eux-mêmes s'intéressent profondément à ce qu'ils font.

Voyez le *Toton*. Le fils de M. Godefroy regarde tourner la toupie avec une joie concentrée. Il est évident que, pour lui, ce phénomène est un des plus étonnants qu'il ait jamais constatés, et l'un des plus extraordinaires qu'il rencontrera jamais dans tout le cours de son existence. L'*Économe* n'est qu'une bourgeoise qui vérifie le compte de l'épicier; mais elle y met un sérieux si diplomatique, elle procède avec une telle contention d'esprit au récolement d'un pain de sucre et de trois paquets de farine ou de légumes secs étalés sur le parquet, que nous ne pouvons nous empêcher de prendre aussi le plus puissant intérêt à cette grave opération. Dans la *Mère laborieuse*, il y a consultation entre la mère et la fille sur un point de tapisserie, une faute à corriger ou une nuance à trouver. Quel que soit ce problème, il est des plus ardus. Les deux personnages en cherchent la solution avec une attention profonde, sans aucun souci du spectateur. Il les absorbe tout entiers; ils sont là pour eux-mêmes et non pour nous;

en leur parlant on les gênerait. Le *Benedicite* est une merveille de ce genre de composition. De quoi s'agit-il dans cette scène charmante ? D'une simple cuillerée de soupe qu'attend un enfant en bourrelet, assis dans sa petite chaise. Un bambin qui joint ses mains pour la prière, est assurément peu de chose, mais la fin du *Benedicite*, c'est le commencement du dîner pour la grande sœur qui a faim et qui attend, et pour la jeune mère impatiente aussi, mais de satisfaire à la faim de son enfant. Ce modeste repas est un événement très grave pour tout ce petit monde et le *Benedicite*, une péripétie d'un intérêt de premier ordre, dans cet intérieur familial.

Nous pourrions passer ainsi en revue toutes les compositions de Chardin. Partout nous y retrouverions la même source d'intérêt et de sentiment.

IV. — Second mariage. — Chardin académicien.

Les amateurs du temps, les faiseurs de cabinets, ne furent pas les derniers à goûter Chardin.

De tous côtés on commandait à l'artiste de nouveaux sujets et des répliques des œuvres déjà connues. Le comte de Tessin, qui avait succédé à son père comme chef des travaux du Palais-Royal de Stockholm, achète pour le roi de Suède le *Négligé du matin*, et une réplique du *Benedicite*. *Le Dessinateur*, *la Gouvernante*, *les Aliments de la convalescence*, sont enlevés par le prince de Lichtenstein et emportés à Vienne, sans laisser le temps

de les faire graver. Les amateurs comme le chevalier de la Roque, M. de la Live de Jully, le marquis de Marigny, le comte de Vence, les artistes comme Michel Vanloo, Lempereur, le graveur Le Bas, Wille, etc., se disputent les moindres toiles du peintre. Et malgré tout cela, Chardin est, comme l'avait dit Corneille, après ses triomphes, « saoul de gloire et affamé d'argent ». Le créateur de tant de chefs-d'œuvre ne fait pas fortune, au sens vulgaire du mot. Il est modeste, désintéressé ; il estime ses tableaux aux prix les plus humbles et on lui en donne ce qu'il en demande. Aucun ne lui fut payé plus de 1 500 livres et la convention s'établit que les Chardin sont des merveilles et qu'on les achète à bon compte. Ajoutez à cela une grande indifférence pour le matériel de la vie, un parfait dédain pour le commerce de l'art. Aussi comprend-on aisément qu'en 1744, après dix ans de veuvage, ses amis Lenoir aient songé à le remarier pour remettre un peu d'ordre dans ses affaires.

Sa femme et sa fille étaient mortes presque le même jour en 1735. Tendre et bon comme nous le connaissons, ce double deuil lui avait été cruel. C'était la fin de sa jeunesse, de son roman du cœur, roman bourgeois fait de sentiments nobles et réservés, de longues attentes, de privations communes, de toutes les solidarités que créent les chagrins partagés. Et puis, il avait perdu, l'année précédente (7 novembre 1743), sa mère avec laquelle il avait demeuré depuis la mort de sa femme. Il restait seul avec son fils unique, enfant de douze ans dont il ne pouvait

surveiller l'éducation, absorbé comme il l'était par le travail opiniâtre qui occupait toutes les heures de sa vie. Il consentit donc à un second mariage, qui fut, dans toute la force du terme, un mariage de raison.

Il épousa, le 26 novembre 1744, à Saint-Sulpice, Françoise-Marguerite Pouget, âgée de trente-sept ans, originaire de Rouen, veuve de Charles de Malnoé, ancien mousquetaire. Elle habitait rue Princesse, n° 13, dans la même rue que Chardin. Encore un mariage de quartier. Elle avait quelque fortune ; sa maison lui appartenait et Chardin s'y transporta au lendemain de son mariage. C'était une économe, une comptable, qui fut plus tard de grand secours à son mari dans ses fonctions de trésorier de l'Académie. Son portrait au pastel, le plus beau qu'ait fait Chardin et qui peut-être ait été fait, confirme bien par son expression ce que nous savons de ses qualités de femme pratique. Il y manque cette bonté que nous voudrions savoir à la femme d'un artiste de cœur aussi tendre que Chardin, à la belle-mère qu'il donnait à son fils. Au caractère que nous connaissons à ce malheureux enfant, nous pouvons présumer qu'il le vit sans joie et souffrit des qualités mêmes qui faisaient la tranquillité matérielle de son père.

De cette union tardive naquit l'année suivante (21 octobre 1745) une fille, Angélique Françoise, qui ne vécut pas.

Dans cette dernière partie de son existence qui commence au second mariage, Chardin, sentant sa veine de



LES AMUSEMENTS DE LA VIE PRIVÉE (1746).

composition épuisée, revient aux natures mortes, aux panneaux décoratifs. Au Salon de 1746, il envoie pourtant encore quatre tableaux, le *Benedicite* de M. de La Live de Jully, les *Amusements de la vie privée*, un *Portrait d'homme* ayant les mains dans son manchon et le *Portrait de M. Levret*, le chirurgien. En 1747, une seule composition, les *Aliments de la convalescence* de la galerie Lichtenstein et deux autres tableaux qui partirent pour la Suède, aussitôt achevés. En 1748, un seul ouvrage, l'*Élève studieux*. En 1751, la *Dame variant ses amusements*, pour lequel la seconde Mme Chardin avait servi de modèle ; en 1753, le *Dessinateur d'après le Mercure de Pigalle*, répétition avec des changements, la *Lecture de l'Évangile*, autre répétition d'après l'original du cabinet de M. de La Live. A partir de cette année, jusqu'aux derniers temps de sa vie où il aborde le pastel, l'œuvre de Chardin ne compte plus que des natures mortes, gibier, fruits, instruments de toutes sortes.

Malgré l'empressement des amateurs, la situation de Chardin, confiné dans son appartement de la rue Princesse, reste précaire.

En 1752, Lépicié, secrétaire, en adressant au marquis de Vandières l'état des académiciens pensionnés, lui écrit : « Sans vous nommer, Monsieur, tous ceux qui n'ont pas encore reçu des bienfaits du Roy, je crois que voicy ceux qui méritent le plus : M. Colin de Vermont... : vous déterminerez, Monsieur, par ce petit secours, son bien-être. M. Chardin, recommandable aussi par ses

talents et par sa probité, se trouve dans le même cas. » La réponse ne se fit pas attendre. Le 7 septembre 1752, M. de Vandières écrivait à Chardin : « Sur le rapport que j'ay fait au Roy, Monsieur, de vos talents et de vos lumières, Sa Majesté vous a accordé, dans la distribution de ses grâces pour les Arts, une pension de 500 livres. Je vous en informe avec d'autant plus de plaisir que vous me trouverez toujours très disposé à vous obliger dans les occasions qui pourront se présenter et qui dépendront de moy à l'avenir. »

Pour remercier M. de Vandières de cette faveur si méritée, Lépicié lui répondit au nom du peintre : « Permettez-moi, Monsieur, de vous demander une grâce au nom de M. Chardin. Il souhaiterait fort que vous lui accordassiez celle de vous dédier l'estampe que l'on grave d'après son tableau représentant une Dame qui s'amuse avec une serinette et de pouvoir marquer que ledit tableau est tiré de votre cabinet. 2 août 1753. » Et M. de Vandières mettait en marge : « J'y consens. »

Et puis le public, si enthousiaste d'abord de ce génie toujours parfait, commençait à se détourner de lui. Il se lassait de toujours admirer ces mêmes scènes de la vie bourgeoise devenues moins nouvelles et moins nombreuses. Que faisait donc ce brillant artiste ? Il ne travaillait donc plus ?

La critique, pour qui la fatigue du peintre ne compte pas, le gourmande, l'accuse de paresse. Les comptes rendus satiriques des Salons se demandent si c'est la



Cliché Hanfstaengl.

LES ALIMENTS DE LA CONVALESCENCE (1747).
(Galerie Lichtenstein.)

Fortune ou la Paresse qui font tomber le pinceau de ses mains. La fortune? à ce peintre qui végète dans sa petite rue noire du faubourg Saint-Germain, quand les de Troy, les Oudry, les Cochin mènent grande et somptueuse vie! La paresse? à ce laborieux « à qui le travail coûte infiniment », qui ne peut entreprendre deux tableaux à la fois, et auquel il faut ses douze mois de labeur opiniâtre pour les achever!

Ces déconvenues du Salon eurent leur compensation dans un double témoignage de considération que lui donnèrent ses confrères. En 1755, ils le choisirent comme trésorier de l'Académie et, presque en même temps, comme successeur de Jacques-André Portail dans les délicates fonctions de l'arrangement des tableaux du Salon.

Les finances de l'Académie, en 1755, étaient dans un lamentable état. L'huissier et concierge de l'Académie, le sieur J.-B. Reydellet, de Lyon, chargé de la réception des cotisations, était depuis longtemps l'objet de nombreuses plaintes pour sa négligence à remplir ses devoirs. Il ne s'acquittait même pas de ses fonctions de surveillant des élèves. Ceux-ci, en 1751, s'étaient laissés aller à une de ces petites émeutes que l'on ne traitait pas en badinages, à cette époque d'universelle discipline. Un beau jour, ils avaient mutilé huit figures de plâtre qui servaient de modèles et leur avaient arraché la tête. On ne trouva pas les coupables, naturellement; mais Reydellet, convaincu de négligence, fut chassé. Il obtint

cependant son pardon après avoir manifesté son repentir et avoir promis d'être, à l'avenir, plus attentif. Cet acte de clémence était mal placé ; on le vit bien quand il mourut en mars 1755. Les scellés furent apposés sur son logement et l'inventaire de sa succession accusa les plus grands désordres. Non seulement les fonds de l'Académie avaient disparu, mais les dettes s'élevaient à 9988 livres. La vente des effets de Reydellet produisit seulement 2 533 livres, mais cette somme fut entièrement absorbée par les frais.

C'était un véritable désastre pour l'Académie, qui était alors fort pauvre. Pour le réparer, elle choisit le plus intègre, le plus considéré de ses membres : Chardin. Elle le nomma son trésorier avec pleins pouvoirs et « laissa à sa prudence les arrangements nécessaires pour y satisfaire, ayant égard à l'honneur et aux intérêts de la Compagnie ».

Aucun hommage plus flatteur ne pouvait être rendu à son exacte probité. Sa nomination de commissaire pour le Salon s'adressait, cette fois, à sa bonté, à sa délicatesse et à son goût.

J.-André Portail, garde des tableaux du roi, reçu à l'Académie comme peintre de fleurs, était chargé du placement des tableaux du Salon, ou, comme l'on disait alors, de la tapisserie du Salon. C'était un artiste de talent exquis, le seul peut-être du XVIIIe siècle, dont les dessins à la sanguine puissent aller de pair, pour la grâce et l'esprit, avec ceux de Watteau. Son tact et son



Cliché Neurdein.

LE SINGE PEINTRE.
(Musée du Louvre.)

aménité lui avaient permis de remplir avec succès des fonctions qui le mettaient aux prises avec tant de vanités. Mais ses infirmités l'ayant obligé, sur la fin de sa vie, à s'adjoindre un de ses confrères, son choix s'était porté sur Chardin. Aussi, quand il mourut, d'accident, le marquis de Marigny n'eut-il qu'à ratifier la proposition de Cochin que lui demandait, au nom de l'Académie, la succession de Portail pour Chardin.

Celui-ci s'acquitta de cette charge délicate à l'applaudissement général. La tâche était pourtant malaisée de ménager l'amour-propre des artistes, tout en donnant au Salon l'aspect le plus agréable. Pour lui, il s'attribuait toujours les places les moins avantageuses, et cette modestie le rehaussait dans l'estime de ses confrères. Quoi qu'il fît cependant, il ne put toujours contenter tout le monde, le fils d'Oudry par exemple ; mais il sortit toutefois à son honneur de ces petites aventures, grâce à la considération universelle qui l'entourait.

En 1761, Cochin faisait lecture à l'Académie d'une lettre d'Oudry le fils, adressée à Chardin et où il se plaignait du jugement des commissaires de l'Académie en termes insultants. La réponse ne se fit pas attendre. Séance tenante, l'Académie ordonna à Cochin d'écrire de sa part à Oudry qu'elle lui interdisait l'entrée des assemblées « jusqu'à ce que, par de justes réparations, il ait satisfait tant à l'Académie qu'à M. Chardin ; préalablement elle ordonnait que les deux tableaux de lui qui étaient au Salon fussent ôtés ». La leçon porta. Oudry.

le fils, fit amende honorable, écrivit les excuses exigées, l'Académie pardonna, et il fut réintégré dans ses fonctions.

Dix-huit mois après sa nomination de trésorier et de délégué à l'arrangement du Salon, une nouvelle faveur arrivait à Chardin, la plus ambitionnée de toutes, la plus précieuse qu'il pût souhaiter, puisqu'elle assurait à sa vieillesse un abri certain.

La mort de Marteau, graveur et orfèvre du roi, venait de rendre vacant le logement n° 12 qu'il occupait, depuis 1745, dans la grande Galerie du Louvre. Un logement au Louvre était alors la suprême ambition des artistes : c'était, en même temps qu'un avantage matériel, la consécration officielle du talent. Chardin, avec sa simplicité ordinaire, ne sollicita peut-être pas personnellement cette grâce : il n'en avait jamais quémandé aucune. Mais l'ami Cochin, tout-puissant auprès de M. de Marigny, intervint, et le 13 mars 1757, le Directeur des Bâtiments écrivait au peintre : « Je vous apprends avec plaisir, Monsieur, que le Roy vous a accordé le logement vacant aux galeries du Louvre par le décès du sieur Marteau. Vos talents vous avaient mis à portée d'espérer cette grâce du Roy. Je suis bien aise d'avoir pu contribuer à la faire verser sur vous. »

M. et Mme Chardin quittèrent donc leur maison de la rue Princesse, maison que Joseph Vernet occupa après lui et pour laquelle François Vernet écrivit ce reçu : « Le 3 mars 1768, j'ai payé à M. Chardin 625 livres pour



LA SERINETTE OU DAME VARIANT SES AMUSEMENTS (1751).

quinze mois de loyer de la maison qu'occupe mon frère, rue Princesse, au faubourg Saint-Germain. »

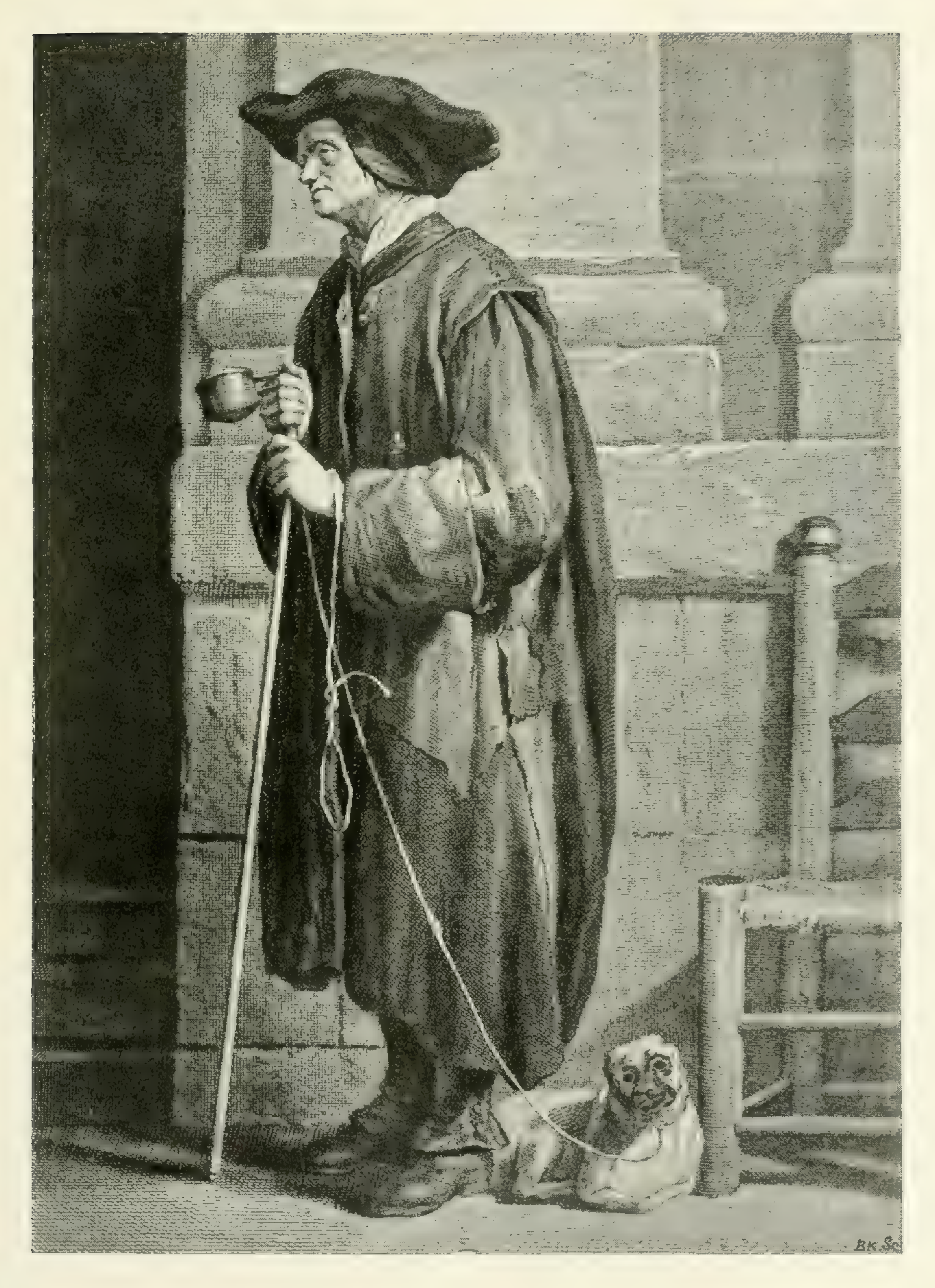
Le ménage Chardin ne trouva que des amis au Louvre : Tocqué, Lemoine le sculpteur, Duvivier le graveur, Restout, La Tour, Lépicié, Cochin. La vie y était patriarcale. Tout le monde y voisinait, on soupait les uns chez les autres. C'était un échange continuel de petits services. Mme Chardin et Mme Deshayes entretenaient les lanternes des corridors obscurs, moyennant cotisation; chacun avait sa part dans les menues servitudes de cette vie en commun, car le roi donnait le logement et ne donnait que lui.

La vie monotone de Chardin se continua au Louvre, vie de travail régulier, débarrassée maintenant des soucis matériels, attristée seulement par l'existence manquée de ce fils en qui il avait mis tant d'espérances.

Au Salon, il recommençait à envoyer des natures mortes, comme s'il eût voulu revenir à ses débuts et justifier encore le titre sous lequel il avait été classé à sa réception à l'Académie : « Il excelle aux animaux et aux choses naturelles. » Ses amis, d'ailleurs, l'y ramenaient. En 1764, lorsqu'il s'agit de décorer la galerie du château de Choisy, Cochin, consulté par le marquis de Marigny, proposa des grands sujets d'histoire tirés de la vie des empereurs romains. Pour les dessus de porte, M. de Marigny désirait des fleurs ou des vases; mais Cochin objecta que le roi n'avait pas approuvé les tableaux de fleurs qu'on y avait placés auparavant. Pour tout conci-

lier, il proposa d'en confier deux ou trois à Chardin. « Vous savez, écrivait-il, à quel degré d'illusion et de beauté il porte l'imitation des choses qu'il entreprend et qu'il peut faire d'après nature. On pourrait donc placer ses talents en lui proposant de faire deux ou trois de ces tableaux. Dans l'un, il grouperait divers attributs des sciences comme globes, machines pneumatiques, microscopes, télescopes, etc. Dans l'autre, il réunirait des attributs des arts, le compas, l'équerre, la règle, des rouleaux de dessins et d'estampes, la palette et les pinceaux, le maillet et les divers outils du statuaire... Si c'était dans la pièce où il est besoin de trois tableaux, on mettrait dans le troisième les attributs de la musique, divers instruments à corde et à vent, des livres notés... Je crois que ces tableaux plairaient beaucoup par cette vérité qui séduit tout le monde, et cet art de la rendre qui fait que M. Chardin est considéré des artistes comme le plus grand peintre dans ce genre qu'on ait jamais connu. Au reste, ses tableaux ne seraient que de 800 livres chacun. »

M. de Marigny ratifia le programme de Cochin. Ces trois dessus de porte étaient achevés l'année suivante et parurent au Salon de 1765. Cette commande en amena une autre. Chardin fut chargé de deux autres dessus de porte pour la salle de musique du château de Bellevue. C'étaient les *Instruments de la musique civile* et les *Instruments de la musique militaire*. Ils furent exposés au Salon de 1766. Ces cinq tableaux ne furent payés qu'en 1771 et



L'AVEUGLE DES QUINZE-VINGTS (1753).

réglés au prix global de 5000 livres, représenté par un peu d'argent et divers titres de rente de médiocre valeur.

V. — Le fils de Chardin.

C'est vers cette époque que nous croyons pouvoir placer la mort de Pierre Chardin, catastrophe encore mystérieuse qui empoisonna la vieillesse du peintre, et dont il ne put jamais se consoler. Ce fils unique, Pierre-Jean-Baptiste Chardin, était né le 18 novembre 1731, de son premier mariage. Ce malheureux enfant réalisait pleinement le type bien connu du fils de grand artiste. C'était un pauvre être incomplet, plein d'élans et de chimères qui s'évanouissaient devant le moindre obstacle, en un mot « une tète mal organisée, à la fois raisonneur et peu raisonnable ». Taciturne et exalté, il passait brusquement de l'excitation sans objet à l'abattement profond de l'impuissance, enivré de ses propres conceptions, ébauchant fiévreusement tableaux sur tableaux et les rejetant avec dégoût à peine commencés, les abandonnant dans son atelier dans le sentiment amer de son incapacité.

Le génie de son père, au lieu de lui être une aide, lui présenta au contraire l'image de sa propre médiocrité. Fils d'un peintre quelconque, il eût peut-être fourni une carrière obscurément honorable; fils et élève de Chardin, il se sentit diminué de toute la supériorité de son père. Il avait cependant hérité de lui quelques dons heureux, « une couleur harmonieuse et l'intelligence des effets »;

mais ces dons mêmes ne firent que lui montrer plus crûment tout ce qui lui manquait.

En outre, les conseils dont son père avait soutenu ses premiers essais, au lieu de le fortifier, l'avaient découragé. En lui dévoilant trop tôt l'infinie complexité de l'art, en le mettant en face de ses innombrables problèmes, le maître avait détruit dans l'élève cette héroïque confiance qui doit alimenter l'âme de tout artiste. L'imprudence de la sollicitude paternelle s'exprimera un jour dans ce mot désolé : « Celui qui n'a pas senti la difficulté de l'art ne fait rien qui vaille ; celui qui, comme mon fils, l'a sentie trop tôt, ne fait rien du tout. »

Rapprochons ce mot de l'anecdote que raconte Diderot dans ses lettres à Falconet (1766).

« Un jour, le fils de Chardin et quelques élèves en peinture considéraient ensemble un tableau de Rubens. L'un disait : « Mais voyez donc comme ce bras est contourné. » — Un autre : « Appelez-vous cela des doigts ? » — Celui-ci : « Et d'où vient cette jambe ? » — Celui-là : « Comme ce col est emmanché ! Mais toi, Chardin, tu ne dis rien ? — Pardonnez-moi : je dis qu'il faut être f... bête pour s'amuser à relever des guenilles dans un chef-d'œuvre où il y a des endroits incompréhensibles, à dégoûter à jamais de la palette et du pinceau. »

Ces deux mots expliquent son caractère et sa vie, et peut-être cette mort mystérieuse qui, pour certains, ressembla à un suicide.

Chardin, avant de lui permettre de peindre, l'avait obligé

à faire ses humanités, viatique nécessaire à tout artiste, dont il avait été lui-même sevré et dont il sentait, dont il s'exagérait peut-être, l'importance. Ces premières études achevées, il le fit entrer dans un des ateliers de l'Académie qui préparaient au prix de Rome.

Le peintre génial de l'intimité bourgeoise destinait donc son fils au prix de Rome, à la grande peinture, à la peinture d'histoire, celle des Lemoine, des La Fosse, des de Troy.

Les débuts de Pierre Chardin furent assez brillants. En 1753, il obtenait une troisième médaille à son atelier; l'année suivante (1754), il concourait pour le prix de Rome et le gagnait avec un *Mathathias*.

L'œuvre était médiocre, paraît-il, mais le concours était plus médiocre encore. Un peu de faveur entra sans doute dans ce succès, faveur due à la sympathie qui entourait le père.

Au XVIIIe siècle, il ne suffisait pas de triompher au concours pour aller de droit à Rome. Ce prix posait une sorte de candidature à laquelle il fallait une autre approbation, celle de l'État représenté par le Directeur général des Bâtiments, seul juge de savoir si l'élève primé méritait, par son talent, la pension du Roi. En fait, celui-ci, toujours considéré comme un écolier, n'obtenait l'agrément officiel qu'après un stage à l'École des Élèves protégés, où il devait se perfectionner dans son art, achever ses études et se rendre digne d'aborder les chefs-d'œuvre de la Ville éternelle.

La création de cette École était récente. Elle avait été notifiée à l'Académie par la lecture que fit Coypel, premier peintre du Roi, d'une lettre de M. de Tournehem, en date du 4 juin 1748 et qui annonçait l'ouverture de cet établissement pour le 1er janvier 1749.

On l'installa au Louvre, dans la partie qui regarde actuellement la place du Carrousel et où s'ouvrait alors la rue Fromenteau. Elle se composait de six élèves, quatre peintres et deux sculpteurs, dirigés par deux professeurs, l'un avec le titre de gouverneur, l'autre avec celui de professeur en histoire et géographie. Le roi accordait un fonds annuel de 15000 livres pour la nourriture, les appointements et autres dépenses du personnel. Chaque élève devait y étudier pendant trois ans, « après avoir mérité son admission par le jugement des grands Prix, avant d'être envoyés alternativement à l'Académie de France à Rome où ils trouveraient les mêmes avantages pendant trois autres années ».

Les premiers Élèves protégés furent Fr. Doyen, Edme Dumont, J.-B. Hutin, Augustin Pajou, Deshayes, Fragonard, Taraval, Guiard, Le Duc, Ch. Bridan. En 1754, Deshayes, Guiard et Le Duc ayant reçu leurs brevets pour passer à la pension de Rome, ils furent remplacés à l'école par Brenet, J.-B. D'Huez et Pierre Chardin (22 septembre 1754).

Le directeur était Vanloo.

Cinq mois après son entrée, Pierre Chardin terminait un *Alexandre s'endormant avec une boule*, qui figura parmi les tableaux des Élèves protégés exposés à Ver-

sailles, dans les appartements du roi (avril 1755). Cette exposition fut la dernière de ce genre. Le Directeur général des Bâtiments la supprima, par égard pour l'Académie. Il estimait que « les Élèves protégés jouissaient ainsi d'un honneur dont les académiciens pouvaient à bon droit se montrer jaloux pour n'avoir jamais pu l'obtenir », et surtout « que cet honneur pouvait tourner en abus pour ces mêmes élèves qui, après avoir exposé leurs ouvrages aux yeux du roi, regardaient comme inutile d'aller à Rome, puisqu'ils avaient recueilli les suffrages de la Cour comme s'ils eussent vu l'Italie ».

Pierre Chardin fit ses trois ans d'École et partit le 20 octobre avec son brevet de pensionnaire. Le 5 septembre, Cochin lui avait délivré un certificat ainsi conçu : « Je, soussigné, secrétaire perpétuel de l'Académie royale de peinture et de sculpture, certifie que le sieur Pierre-Jean-Baptiste Chardin, de Paris, âgé de vingt-cinq ans, élève de l'Académie dans l'art de la peinture qu'il a exercé pour études, tant pour M. Chardin, conseiller et trésorier de cette Académie, son père, que sous les professeurs en icelle, et sous M. Vanloo à l'École des élèves protégés du Roy, a remporté le premier prix de peinture, en l'année mil sept cent cinquante-quatre. Cochin. »

Il arrivait à Rome, avec ses deux compagnons, dans les premiers jours de décembre.

Natoire, alors directeur de l'École de Rome, ne paraît pas avoir été très satisfait des premières études des nouveaux pensionnaires. Comme il n'en disait rien parce

qu'il n'avait rien de bon à en dire, M. de Marigny lui écrivait de Versailles en avril 1758. « Dans la lettre que vous m'avez écrite à ce sujet, vous ne me dites rien des études des pensionnaires. Ce silence est de mauvais augure. Je me plains à l'Académie de Paris de la faiblesse de vos jeunes peintres et j'espère qu'à l'avenir elle sera plus sévère dans la distribution de ses prix. »

En effet, ces jeunes gens ne travaillaient guère. Natoire, de caractère faible et bon, n'avait aucune action sur eux et appelait constamment à son secours l'autorité de M. de Marigny. Le désordre était complet; l'indiscipline à son comble.

Dans ce milieu turbulent, P. Chardin apportait ses fantaisies d'enfant gâté. La renommée de son père, l'amitié de Cochin, le persuadaient qu'il était en état de tout oser impunément. Il travaillait peu ou point, au gré de son caprice. Les copies de tableaux italiens qui constituaient le fond des études des pensionnaires, le rebutaient, et son temps s'écoulait dans cette paresse bruyante qui semblait être la vie ordinaire de l'Académie.

Un incident domestique donnera le vrai caractère du pauvre garçon et du milieu où il était placé. Une plainte de Natoire au marquis de Marigny l'expose avec ingénuité.

« Les chambres des pensionnaires, écrivait-il, le 19 septembre 1759, occasionnent souvent des disputes par le choix que chacun prétend avoir. J'ai voulu y remédier en donnant à chacun celle qui leur convient le mieux,

Cliché Lévy.

DÉBRIS D'UN DÉJEUNER (1763).
(Musée du Louvre.)

ayant égard aux différents talents, voulant faire celle de la peinture et ensuite celle de la sculpture et architecture et que la meilleure, dans chaque genre, soit aux plus anciens. Après cet arrangement, il s'est trouvé un obstiné, nommé le sieur Chardin, un des plus faibles sujets de tous, dont j'ai de la peine à avoir de bons ouvrages, lequel prétend qu on luy fait tort de ne pas luy donner la chambre, qui par légèreté veut celle qui est destinée à un architecte, ayant été content auparavant de celle qu'il avait et qui réellement vaut mieux pour un peintre. J'ay eu beau luy faire sentir qu'il y perdrait s'il changeait, il n'a pas voulu me céder ni me donner la clef, dont il s'était emparé, de la ditte chambre. J'ay été obligé d'envoyer le Suisse pour l'avoir de force. Ce jeune homme, qui est taciturne de son naturel, est devenu obstiné et si emporté qu'il m'a menacé de vous en écrire.

« Comme un désordre entraîne souvent un autre, ces jeunes étourdis ne font pas difficulté de détruire et fracassent les meubles de leurs chambres, et malgré tous mes soins et mes informations il ne m'est pas possible de pénétrer jusqu'aux auteurs. Ce sont des écoliers qui manquent le plus souvent par les sentiments et l'éducation, se croyant tout permis. Il serait nécessaire, monsieur, pour mettre fin à ces désordres, de m'envoyer un ordre de votre part auquel ils soient obligés de se soumettre.

« La difficulté qu'il y a à tirer d'eux les études qu'ils doivent vous envoyer, doit vous prouver, monsieur, que, dans les autres parties de moindre conséquence, rien ne

peut les y porter. Leur esprit d'indépendance et de peu de subordination se fomente de temps en temps, par les anciens qui restent, que les nouveaux venus, quelque dociles qu'ils me paraissent au commencement, ne laissent pas de se laisser entraîner aux abus qui se glissent. Vous voyez, monsieur, par ce détail aussi précis que je vous indique, et le désagrément sans cesse dont je suis exposé, combien il est important d'y remédier, tant pour la décence de la maison que pour la paix et le bon ordre. »

L'équipée n'eut pas de suite. P. Chardin se soumit. Mais il fallait donner suite à la plainte de Natoire ; et Cochin, toujours dévoué à Chardin, soumit à M. de Marigny un projet de note bienveillante :

6 octobre 1759.

« Monsieur, dans les contestations arrivées à l'Académie de Rome pour le choix des chambres, M. Natoire a dû faire usage de son autorité pour le respect qui lui est dû. Le sieur Chardin s'est soumis et, par là, a diminué sa faute que, par indulgence, on veut bien attribuer uniquement à la croyance d'être plus commodément placé pour ses études, mais, soutenu par une obstination excessive qui méritait d'être réprimée, il doit être plus circonspect à l'avenir... »

« Cochin. »

Le Directeur des Bâtiments, dans sa réponse officielle à Natoire, reproduisit les termes de la note de Cochin, en y ajoutant des conseils de modération en même temps

que de fermeté ; il terminait par cet avis sage, que le directeur de l'Académie de Rome devait s'appliquer surtout à gagner les cœurs de ses pensionnaires.

Ces conseils portèrent fruit : l'ordre se rétablit à l'Académie et P. Chardin se remit à la copie qu'il avait entreprise et qu'il achevait à grand'peine. « Il fait voir dans son ouvrage, écrivait Natoire en décembre 1761, qu'il est bien embarrassé d'en venir à bout.

« Il n'a point du tout le maniement du pinceau et tout ce qu'il fait ne paraît qu'une ébauche fatiguée et peu agréable. Son temps se termine bientôt et il sera remplacé par ceux que vous avez envoyés. »

Natoire n'envoya d'ailleurs pas à Paris les toiles de Pierre Chardin. Il avait renoncé à rien tirer de lui, il le laissait libre de peindre ou de crayonner à sa guise. « Pour le jeune Chardin, écrivait-il encore à Marigny, le genre d'études qu'il exerce dans la peinture et (*sic*) se manifestant très peu en ce qu'il fait, me fait présumer qu'en participant dans ces sortes d'envois, il ne pouvait peut-être se distinguer avec autant de succès que les autres, prenant une route particulière, fait que je le laisse prendre l'essor de son imagination ; il est vrai que quelque genre qu'il travaille, il devrait vous envoyer quelques-uns de ses ouvrages comme je le lui ai dit souvent. »

P. Chardin passa donc, livré à lui-même, ses derniers temps de Rome, entassant ébauches sur ébauches et dessinant des vues de la campagne romaine, sanguines qu'il donna à son ami Trouard, l'architecte.

En juillet 1762, il s'embarqua à Civita-Vecchia, pour retourner en France avec les 300 livres de frais de voyage que le Roi octroyait aux élèves. Une dernière malchance l'atteignit encore. Le vaisseau qui le portait fut, paraît-il, attaqué et pris, en vue de Gênes, par des corsaires anglais. Le consul de France à Gênes intervint, contesta la validité de la prise et parvint à le faire remettre en liberté ainsi que l'équipage. Cet épisode nous est connu par une lettre de Natoire ; mais la correspondance du Consulat de Gênes ne le confirme pas.

De retour à Paris, P. Chardin retrouva le foyer paternel où la seconde épouse dominait souverainement. Il reprit sa peinture, recommença ses essais, ses tâtonnements, désespéré par le sentiment de son impuissance, pleurant devant son modèle dans la détresse infinie de l'artiste qui voit, qui comprend et ne sait pas exprimer.

Nous avons l'écho de cette douleur dans l'éloquente leçon de bienveillance que Chardin donnait à ses confrères et que Diderot nous a conservée (Salon de 1765). Quelle véhémence douloureuse, quelle poignante résignation dans ce portrait de l'artiste manqué ! Comment lui, l'homme du génie tranquille et puissant, pouvait-il connaître le fond de toutes ces angoisses ? Il n'a eu qu'à regarder et à écouter son fils. C'est son portrait qu'il peint dans ce malheureux enfant qui brise, de désespoir, son pinceau entre ses dents après avoir « séché des journées et passé des nuits à la lampe devant la nature immobile et inanimée. » Il le nomme à la fin pour témoigner de la

vérité du tableau : il aurait pu le nommer dès les premières lignes où se révèle l'amertume de son chagrin paternel.

« Messieurs, messieurs, de la douceur. Entre tous les tableaux qui sont ici, cherchez le plus mauvais ; et sachez que deux mille malheureux ont brisé entre leurs dents le pinceau, de désespoir de faire jamais aussi mal. Parrocel, que vous appelez un barbouilleur, et qui l'est en effet si vous le comparez à Vernet, ce Parrocel est pourtant un homme rare, relativement à la multitude de ceux qui ont abandonné la carrière dans laquelle ils sont entrés avec lui. Lemoine disait qu'il fallait trente ans de métier pour savoir conserver son esquisse, et Lemoine n'était pas un sot. Si vous voulez m'écouter, vous apprendrez peut-être à être indulgents. On nous met à l'âge de sept ou huit ans le porte-crayon à la main. Nous commençons à dessiner, d'après l'exemple, des yeux, des bouches, des nez, des oreilles, ensuite des pieds et des mains. Nous avons eu longtemps le dos courbé sur le portefeuille lorsqu'on nous place devant l'*Hercule*, ou le *Torse* ; et vous n'avez pas été témoins des larmes que ce *Satyre*, ce *Gladiateur*, cette *Vénus de Médicis*, cet *Anthée* ont fait couler. Soyez sûrs que ces chefs-d'œuvre des artistes grecs n'exciteraient plus la jalousie des maîtres s'ils n'avaient été livrés au dépit des élèves. Après avoir séché des journées et passé des nuits à la lampe devant la nature immobile et inanimée, on nous présente la nature vivante, et, tout à coup, le travail de toutes les années précédentes semble se

réduire à rien : on ne fut pas plus emprunté la première fois qu'on prit le crayon. Il faut apprendre à l'œil à regarder la nature ; et combien ne l'ont jamais vue et ne la verront jamais ! C'est le supplice de notre vie. On nous a tenus cinq à six ans devant le modèle, lorsqu'on nous livre à notre génie, si nous en avons. Le talent ne se décide pas en un moment. Ce n'est pas au premier essai qu'on a la franchise de s'avouer son incapacité. Combien de tentatives tantôt heureuses, tantôt malheureuses ! Des années précieuses se sont écoulées avant que le jour de dégoût, de lassitude et d'ennui ne soit venu. L'élève est âgé de dix-neuf à vingt ans lorsque, la palette lui tombant des mains, il reste sans état, sans ressources et sans mœurs ; car, d'avoir sans cesse sous les yeux la nature toute nue, être jeune et sage, cela ne se peut. Que faire, que devenir ? Il faut se jeter dans quelques-unes de ces conditions subalternes, dont la porte est ouverte à la misère, ou mourir de faim. On prend le premier parti ; et à l'exception d'une vingtaine qui viennent ici, tous les deux ans, s'exposer aux bêtes, les autres, ignorés et moins malheureux peut-être, ont le plastron sur la poitrine dans une salle d'armes, ou le mousquet sur l'épaule dans un régiment, ou l'habit de théâtre sur les tréteaux. Ce que je vous dis, c'est l'histoire de Belcourt, de Lekain et de Brizard, mauvais comédiens de désespoir d'être médiocres peintres.

« Tous les pères de ces enfants incapables et déroutés ne prennent pas la chose aussi gaiement. Ce que vous voyez est le fruit des travaux du petit nombre de ceux qui



LA GUITARE.
(Collection Jahan-Marcille.)

ont lutté avec plus ou moins de succès. Celui qui n'a pas senti la difficulté de l'art ne fait rien qui vaille ; celui qui, comme mon fils, l'a sentie trop tôt, ne fait rien du tout ; et croyez que la plupart des hautes conditions de la société seraient vides si l'on n'y était admis qu'après un examen aussi sévère que celui que nous subissons.

« ... Adieu, messieurs, de la douceur, de la douceur. »

Le lieu et la date de la mort de P. Chardin sont encore inconnus. Dans les notes sur Chardin, Cochin écrit : « M. le marquis de Paulmy, allant à Venise, en qualité d'ambassadeur, désira d'emmener avec lui un artiste. M. Doyen, professeur de l'Académie, lui proposa Chardin le fils, ce qui fut accepté. Il y resta avec M. de Paulmy tout le temps de son ambassade, mais il ne revint pas en même temps : il resta à Venise, et, peu d'années après, on apprit qu'il était tombé dans un canal et qu'il s'y était noyé. »

Le marquis de Paulmy arriva à Venise le 26 juin 1767 où il remplaça M. Adam, chargé d'affaires ; il en partit le 1[er] octobre 1768 pour prendre six mois de congé, en confiant la gérance au Chevalier d'Autroche de Morett, mais il ne revint jamais à Venise. Ses successeurs à cette ambassade furent, après M. de Morett, M. Le Blond et le baron de Zuckmantel (1769-1779). Leur correspondance ne mentionne ni le séjour de P. Chardin à Venise, ni sa mort accidentelle. Il est difficile de supposer que ni M. de Paulmy, ni M. de Zuckmantel qui entrent souvent dans de grands détails sur le séjour ou le passage même des

Français à Venise, n'aient pas eu un mot pour le fils d'un homme aussi célèbre que Chardin. Il est également aussi difficile que Cochin, ami de la famille Chardin, ait donné un renseignement notoirement inexact. La découverte d'un document probant peut seule décider de la question.

VI. — La vieillesse de Chardin. — Sa mort.

La vieillesse de Chardin fut triste. La mort de son fils lui avait porté un coup terrible. Sa santé aussi s'en allait : il était tenaillé par la pierre qu'il perdait par écailles, au prix de cruelles souffrances. Une lettre de Descamps à leur ami commun Desfriches nous révèle sa maladie dès 1772.

Ajoutons à cela les embarras d'argent. Les pensions du Roi aux Académiciens étaient en retard depuis plusieurs années et il lui fallait vendre le 25 octobre 1774, à Gilles Petit, menuisier, pour 18 000 livres, sa maison de la rue Princesse.

Sa charge de trésorier de l'Académie lui donnait également de grands soucis. En 1772, l'Académie se trouvait dans une telle détresse qu'elle songeait à se dissoudre. Depuis sept ans, elle n'avait reçu aucun argent. Chardin suppliait M. de Marigny « d'accélérer les secours » et faisait flèche de tout bois. « En calculant les ressources extraordinaires, lui écrivait-il, on trouve six chevaux dans l'Académie de peinture à vendre (dont deux poussifs), cinq voitures assez en désordre, ce qui produira une mince



GIBIER AVEC UN FOURNIMENT ET UNE GIBECIÈRE.
(Collection Jahan-Marcille.)

ressource. On convient que l'entretien de ces trois voitures peut faire une somme par an. »

Ainsi Chardin espérait trouver des ressources extraordinaires dans la vente des chevaux poussifs et des carrosses délabrés de l'Académie. Toute sa candeur de grand artiste est dans ce trait.

M. de Marigny écrivit aussitôt à l'abbé Terray, contrôleur général des Finances, une lettre plus sérieuse : « Monsieur, vous m'avez fait espérer sur une première lettre, que vous destineriez aux Bâtiments un secours qui me mît à portée de soutenir l'Académie de peinture à qui sont dus sept ans de ses frais d'entretien et d'honoraires. J'ai l'honneur de vous réitérer mes représentations sur l'instant besoin que ce corps a d'être secouru.

« Vous ne voudriez sûrement pas, monsieur, qu'un des établissements qui ont contribué à la gloire de vos prédécesseurs périsse sous votre administration. Cela ne peut tarder si je continue à être dans l'impuissance d'appliquer un sol aux besoins les plus urgents. Si les tableaux, les monuments périssent faute d'avoir le moyen de les entretenir, du moins est-il à propos de préparer une génération qui puisse les renouveler. » Cette génération d'artistes à former désignait les Élèves protégés que l'Académie était à la veille de congédier, faute d'argent.

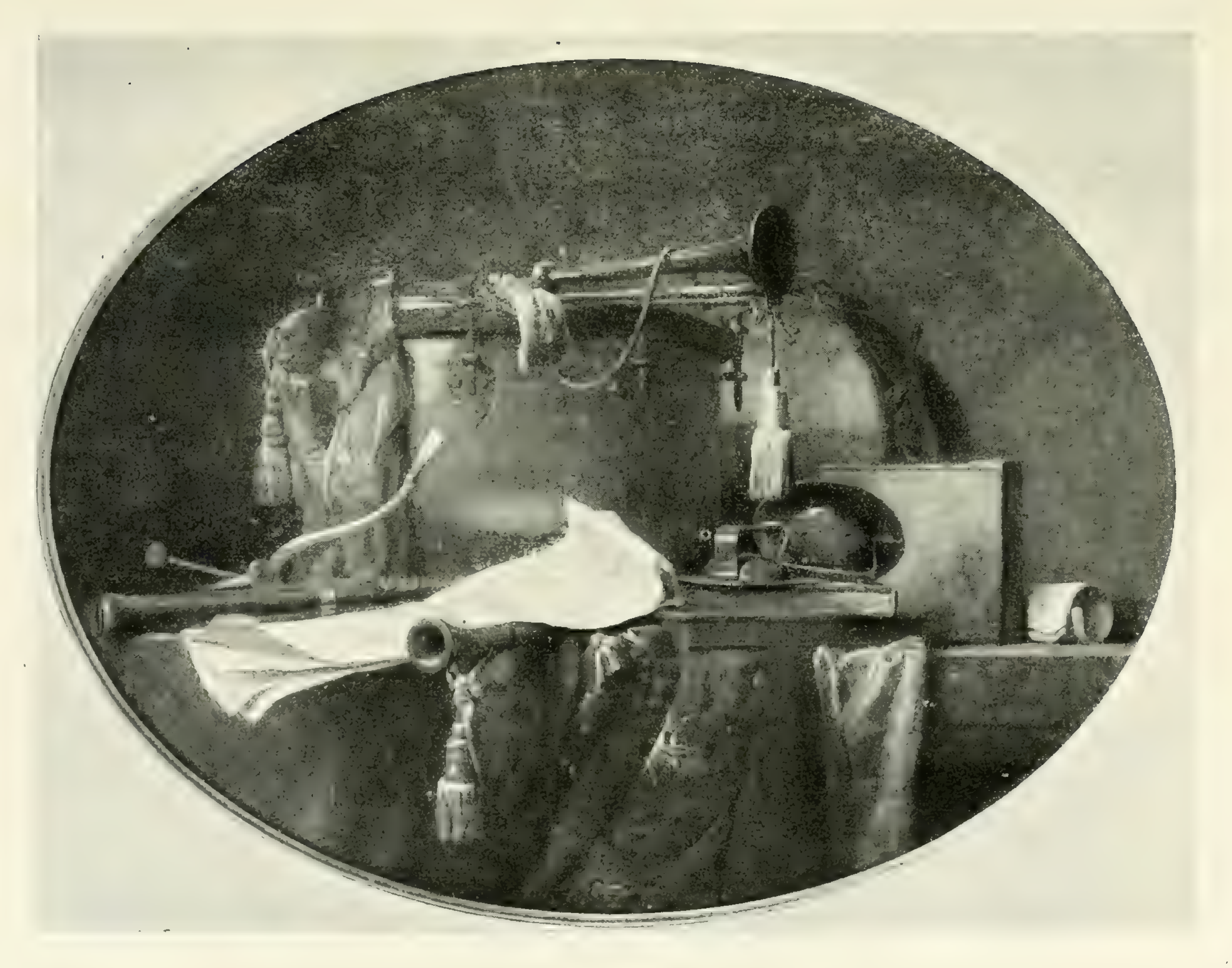
Les secours arrivèrent enfin et l'Académie fut sauvée.

En 1774, le 25 décembre, Chardin résigna ses fonctions de trésorier entre les mains de son successeur Guillaume Coustou, le sculpteur, et d'une commission

nommée par l'Académie. Des remerciements lui furent officiellement décernés. En remettant la situation de sa caisse, il avait fait observer à la commission qu'il s'y trouvait un déficit de 403 livres, provenant « de diverses omissions de dépenses ou autres erreurs faites successivement dans les comptes annuels depuis le commencement de son administration » ; il offrait de les rembourser de ses deniers. L'Académie, sur une proposition de Cochin, répondit qu'il ne serait pas juste de lui faire supporter cette perte et ajouta à ce refus des remerciements pour « ses soins et son zèle auquel elle était redevable du bon ordre établi dans ses finances ». Cette reddition de compte fut suivie d'un repas somptueux offert par Cochin et ses confrères.

D'autres soucis encore empoisonnèrent la tranquillité de ses dernières années, petites guerres des intérieurs académiques, luttes sournoises où il n'était pas directement intéressé, mais où il s'était bravement jeté par amitié et reconnaissance pour Cochin.

La rivalité de Cochin, secrétaire de l'Académie, et de J.-B.-M. Pierre, alors directeur, divisait cette compagnie en deux camps. Le premier représentait l'ancienne administration de M. de Marigny, son protecteur ; le second était la créature de M. d'Angiviller et personnifiait la réaction de Louis XVI contre toutes les traditions du règne précédent. Chardin, l'honnête homme par excellence, avait naturellement pris parti pour son ami et son bienfaiteur. Les hostilités, d'abord déguisées, éclatèrent



INSTRUMENTS DE MUSIQUE MILITAIRE.
(Collection Jahan-Marcille.)

ouvertement en 1777 et Chardin y reçut des éclaboussures que sa susceptibilité extrême lui rendit cruelles.

En 1777, lorsque Cochin se démettait, après vingt ans d'exercice, de ses fonctions de secrétaire, l'Académie le nomma conseiller. Il paraissait équitable de se souvenir alors de son grand talent et des innombrables services qu'il avait rendus aux artistes, au temps de sa faveur, et de ne pas lui donner rang après le dernier des nouveaux venus, « à la queue de l'Académie ». Mais les statuts étaient formels et J.-B. Pierre les interpréta à la lettre, en nommant Cochin à la suite des conseillers. Chardin s'émut de ce qu'il considérait, avec la rectitude de son jugement, comme une injustice : il en avait d'autant plus sujet qu'il savait fort bien que ses confrères avaient, maintes fois, pour rester dans l'équité, assoupli la rigueur des règlements. Il se plaignit à M. d'Angiviller de la partialité de Pierre contre Cochin, en même temps que d'une insulte qu'il croyait en avoir reçue. Pierre, dans la séance, avait dit à M. Blondel d'Azaincourt, à voix basse, il est vrai, mais assez haut pour qu'on l'entendît : « que c'étaient ceux à qui M. Cochin avait fait obtenir les bienfaits du Roi qui levaient ce lièvre-là ». Et il ajoutait : « On donnait alors des pensions à tout le monde ». Ce tout le monde désignait le vénérable et glorieux Chardin.

Sa lettre à M. d'Angiviller dénonce l'injustice et l'insulte avec une grande dignité. Mais on n'était plus au temps de M. de Marigny ; M. d'Angiviller le lui fit

bien voir en ripostant par une verte admonestation, rédigée, d'ailleurs, avec toutes les grâces du langage d'alors (avril 1777).

Cette déconvenue ne fut pas la dernière que lui valut l'inimitié de Pierre. L'année suivante, il rappelait à M. d'Angiviller qu'il lui avait fait espérer l'allocation qu'il recevait auparavant comme trésorier de l'Académie et à laquelle il avait renoncé lorsqu'il s'était démis de ces fonctions. La réponse de M. d'Angiviller fut un refus péremptoire, inspiré, certainement, par Pierre auprès duquel il s'était renseigné. Nous ne parlerions pas de cet incident s'il ne mettait en cause Mme Chardin et ne montrait quelle influence elle avait prise dans le ménage, par ses qualités, non de femme aimante, mais de comptable exacte et même un peu avide.

Le post-scriptum de la demande de Chardin nous éclaire très suffisamment sur le caractère de la dame.

« P.-S. Hélas! vous n'en êtes pas encore quitte, monsieur le Comte; ma femme, qui veut être de moitié en tout avec moi, prétend qu'il ne suffit pas de lui avoir communiqué ma lettre, elle veut aussi parler pour son compte et vous allez l'entendre : « Vous n'auriez, me dit-elle, rien « gâté à votre requête, si vous aviez exposé les peines « et les soins que j'ai pris pour votre administration et « je ne me contente pas de compliments stériles que « toute l'Académie m'a fait dans le temps : s'il y a une « récompense à obtenir, la Trésorière y a des droits, « et la seule à laquelle elle aspirerait, ce serait d'être



Cliché Lévy.

FRANÇOISE-MARGUERITE POUGET, FEMME DE CHARDIN (PASTEL).
(Musée du Louvre.)

« munie d'un « bon » vis-à-vis du nouveau Trésorier « pour la sommer de s'acquitter depuis 1775. » Cent fois pardon, Monsieur le Comte, de vous avoir encore arrêté, mais je n'ai concédé à mettre sous vos yeux cette réflexion de ma femme, que comme une occasion de lui rendre la justice que je lui dois, en convenant que, sans ses secours, j'aurais été souvent fort embarrassé de bien des détails de cette place, très étrangers aux arts. » (21 juin 1778.)

L'année suivante encore, M. d'Angiviller, après la mort de Chardin, recevait, de sa veuve, une lettre qui était une nouvelle demande de secours, demande suivie d'un nouveau refus déterminé par une discrète enquête qui attribuait au ménage Chardin de cinq à six mille livres de rente. L'impression que nous laisse l'éloquent portrait que fit le bon et tendre Chardin de cette bourgeoise au regard acéré, aux lèvres minces, ne s'affaiblit pas, bien au contraire, à la lecture de sa correspondance avec le Directeur des Bâtiments.

Les dernières années de la vie artistique de Chardin furent illuminées par un dernier éclair de son génie, le plus beau peut-être. Il avait à peu près renoncé à la peinture ; ses yeux, sa main s'affaiblissaient. Ce fut alors qu'il trouva dans les ressources du pastel une nouvelle et admirable forme d'expression. Une tête de vieillard, une tête de *jaquet* (jockey) qu'il offrait à Madame Victoire et que celle-ci payait d'une tabatière d'or; surtout ses deux portraits, le *Chardin à l'abat-jour*, le *Chardin aux*

besicles et le portrait de *Madame Chardin*, nobles chefs-d'œuvre qui l'égalent aux plus grands.

Autant ses portraits à l'huile nous apparaissent inférieurs à ses natures mortes et à ses compositions, autant ses pastels éclatent de puissance et de jeunesse. Ce vieillard y fait éclater une fougue, une audace incomparables. Aucune pâte colorée ne donne une plus forte impression de relief et de gras. Il n'y a rien, dans l'œuvre de La Tour, qui témoigne d'une aussi mâle énergie.

La critique fut sévère à ces pastels : on y voyait trop à cru le système de Chardin, de juxtaposer les tons. Le public, à qui la technique échappe et qui juge sur son impression immédiate, leur fit un accueil enthousiaste. La postérité a ratifié, cette fois, le jugement du public.

Le dernier acte académique auquel Chardin ait pris part, est le rapport des commissaires chargés d'examiner les envois de Rome.

En 1777, Louis David envoyait une grande esquisse de bataille, peut-être les *Funérailles de Patrocle*, et le 10 janvier 1778, Chardin signait avec Pierre, Dandré Bardon, Pigalle, Cochin, etc., le rapport des commissaires : « Des encouragements sont dus au sieur David. Il montre la plus grande facilité dans le pinceau; sa couleur est animée, quoique un peu égale ; sa manière de draper est large et vraie » ; puis, quelques critiques sur les réminiscences de l'antique dans ses groupes de personnages.

L'année suivante, le rapport des commissaires était



Cliché Lévy.

PORTRAIT DE J.-B.-S. CHARDIN PAR LUI-MÊME (PASTEL).
(Musée du Louvre.)

également élogieux et Chardin s'associait aux encouragements donnés au pensionnaire : « Les détails scrupuleux dans lesquels nous sommes entrés, loin de le décourager, doivent l'animer de plus en plus à répondre aux grandes espérances qu'il donne » (10 avril 1779).

Cette année-là, la dernière de sa vie, Chardin envoyait au Salon plusieurs têtes d'étude au pastel. Son labeur, depuis soixante ans, ne s'était pas interrompu un seul jour.

Il mourut le 6 décembre 1779. Pendant tout le cours de sa maladie, il avait envisagé la mort avec la sérénité d'un philosophe chrétien. Il l'accueillit, non pas avec la coquetterie d'une comtesse de Rebecque qui voulut mourir le rouge aux lèvres et la tête dans les dentelles, mais avec la décence et la propreté dont ne se départirent jamais, dans les pires extrémités, les hommes de son temps. Jusqu'à son dernier jour, il voulut se faire raser, nous apprend Renou dans son *Éloge*, et il mourut avec le visage qu'on lui voit dans son dernier portrait.

Le 6 décembre, Doyen, qui demeurait aux galeries du Louvre, écrivait à Desfriches, à Orléans : « Monsieur, je suis chargé, de la part de Mme Chardin, de vous faire bien des excuses de ce qu'elle n'a pas eu l'honneur de vous remercier et de vous faire part de sa situation qui est bien douloureuse. M. Chardin a reçu le bon Dieu, il est dans un état d'affaissement qui donne les plus grandes inquiétudes. Il a toute sa tête. L'enflure des jambes a percé dans différentes parties de ses jambes ; on ne sait ce que cela deviendra. Nos devins jugent de sa situation et de celle de

ses amis. Elle vous fait ses compliments. Je vous renouvelle mes remerciements très humbles. J'ai l'honneur... »

Le convoi se fit à Saint-Germain-l'Auxerrois, paroisse du Louvre, conduit par ses deux frères, Juste Chardin, ancien entrepreneur des bâtiments du Roi, et Noël-Sébastien Chardin, marchand mercier.

Le 10 du même mois, Mme Chardin écrivait à M. d'Angiviller comme nous l'avons déjà dit, pour lui demander une part dans la pension de Chardin.

« Déjà avancée en âge, je me trouve privée des secours que l'estime accordée à ses talents et à ses services lui avait mérités. S'il était possible, monsieur, que vous voulussiez bien m'accorder quelque partie de la pension dont il avait été gratifié, ce serait un bienfait digne de votre humanité et de l'affection dont vous honorez les artistes qui ont obtenu quelque distinction dans leur art. »

La réponse ayant été négative, Mme Chardin se retira rue du Renard-Saint-Sauveur, chez M. Atger, agent de change, dont l'oncle avait épousé une de ses sœurs. Elle mourut en 1791, âgée de quatre-vingt-quatre ans. Une partie de la pension de Chardin passa à Joseph Vernet, Ph. Vanloo et Brenet ; son logement au Louvre fut donné à Siffrède Duplessis. On était à la veille de la Révolution. Chardin, qui avait traversé le XVIIIe siècle presque entier, s'éteignait en même temps que la société bourgeoise si forte et si spirituelle qu'il avait décrite en pages immortelles.



L'ENSEIGNE DU CHIRURGIEN (eau-forte de J. de Goncourt).
(Bibliothèque nationale.)

TABLE DES GRAVURES

TABLE DES MATIÈRES

206-04. — Corbeil. Imprimerie Éd. Crété.




University of Toronto
Library
DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET
Acme Library Card Pocket
LOWE-MARTIN CO. LIMITED
63964
Chardin, Jean Baptiste Siméon
Schéfer, Gaston
Chardin.
Art.B
C

